Vol. 1, numéros 5-6
Magazine transculturel
Juin/Juillet 1984

2.00 $

vice versa



Sommaire. Sommario. Summary

2 Pré-texte. Pre-text. Pre-testo.

3 Un regard autochtone sur le Voyage
Bibiane Courtois

4 De l'économie-monde au nouveau monde
Mauro Peressini

6 Terra incognita. De Jacques Cartier à Jean-Jacques Rousseau
Michel Morin

8 L'âge du voyage. Fresque à revoir et à réécrire...
Jean-Victor Nkolo

10 America! America!
Jacques Mascotto

12 Mes voyages en Canada, de Marc Blais
Anna Gural

13 Héros national et enjeu politique?
Simone Suchet

14 Le mythe de l'ailleurs
Claude Beausoleil

16 Laurie Anderson
Christian Roy

18 Godard, Carmen et le cinéma
Anna Gural

21 Interview with the poet Mary Di Michele
Joseph Pivato

23 Le théâtre de la mémoire, de L. Sciascia
Wladimir Krysinski

24 Nègre sur Blanc
Pierre Monette

25 Tous dans le Bal
Minou Petrowski

26 Pour une nouvelle ethnohistoire de Montréal
Pierre Anctil

28 La question de la religion
Pierre Bertrand

29 The return of dialectics
Christian Marazzi

30 Dal Québec con amore
Maria Predelli

31 Montale: a faithful translation
William Anselmi

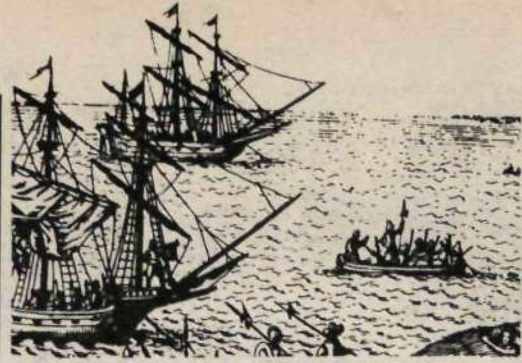
32 La Déchirure Jaune
Simone Suchet

34 Espaces et signes du théâtre
Wladimir Krysinski

34 Les signes vidéo

34 Marat-Sade

35 La Californie



Vice Versa
Magazine d'intervention culturelle publié par les éditions Vice Versa enr.
C.P. 821, Succ. N.D.G. Montréal, H4A 3S2
Directeur
Lamberto Tassinari
Comité exécutif:
Fulvio Caccia, Gianni Caccia, Bruno Ramirez, Lamberto Tassinari.
Collectif de rédaction:
Fulvio Caccia, Gianni Caccia, Anna Gural, Wladimir Krysinski, Jean-Victor Nkolo, Mauro Peressini, Bruno Ramirez, Lamberto Tassinari.
ont aussi collaboré à ce numéro:
Pierre Anctil, William Anselmi, Claude Beausoleil, Pierre Bertrand, Bibiane Courtois, Christian Marazzi, Jacques Mascotto, Pierre Monette, Michel Morin, Minou Petrowski, Joseph Pivato, Maria Predelli, Christian Roy, Simone Suchet, Patricia Vergeylen.
Graphisme
Gianni Caccia
Photocomposition
Comp/art
Publicité
Michel Cayla, 653-1391
Marie-Luce Rossignoli, 735-5979
Impression
Transmag Inc.
Distribution
Diffusion Parallèle
900 Ontario est
Montréal, H2L 1P4
Tél: 525-2513
Dépôt Légal
Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada
Deuxième trimestre 1984
ISSN 0821682-7
La rédaction est responsable du choix des textes qui paraissent dans la revue, mais les opinions exprimées n'engagent que leurs auteurs.
Courrier de la 2[e] classe — **Autorisation en cours**
Envoyer les avis de changement d'adresse à: Vice Versa
C.P. 821, Succ. N.D.G. Montréal, H4A 3S2
Couverture:
Gravure sur bois d'un bâteau espagnol (1496) Science Museum, South Kensington, London.

Navigare necesse, vivere non necesse, Plutarque.



PRE-TEXTE
Le voyage

Ce numéro traitera de voyages.
De celui historique, de *découverte*, qu'entrepit Jacques Cartier en 1534 pour le compte d'une grande puissance coloniale et au nom de toute la Civilisation Occidentale.
Le navigateur pénétra alors le Canada, déchirant de sa proue l'hymen-Saint-Laurent, futur fleuve sacré de la nation québécoise. Puis, Jacques s'appropria les hommes et les choses, planta la croix et divisit la terre.
Vice Versa parlera de l'anniversaire de cet événement de diverses façons, se penchant tantôt sur le voyage, tantôt sur ses implications les plus éloignées. Le thème s'étendra d'ailleurs au-delà des pages dédiées à Cartier: il rejoindra le voyage mythique, fondateur de chaque culture, le voyage de l'émigrant solitaire, détaché de sa terre pour se transplanter ailleurs, ou encore le voyage métaphorique et esthétique de l'écriture.

Le mythe, le rêve, la poésie échappent à l'espace et au temps. Le voyage de Jacques Cartier appartient au contraire à l'Histoire d'une civilisation qui raconte à sa manière sa propre histoire. Ils sont nombreux, aujourd'hui, ceux qui saisissent le sens de ces grandes entreprises, de ces découvertes là où l'idéologie et la réthorique essaient de masquer ce qui ne peut être confessé. Mais le pouvoir, sous toutes ses formes, s'obstine à soutenir les *valeurs originaires*. Il ne peut s'en passer. *Vice Versa* prendra ici le voyage comme prétexte.

PRE-TEXT
The voyage

This issue is about voyages.
About the historical journey which Jacques Cartier undertook in 1534 on behalf of a powerful empire and the entire western civilization. The navigator penetrated Canada. The St.Lawrence-hymen, sacred river of the future Quebec nation, was torn by his prow. Jacques Cartier then confiscated men and things, planted a cross and divided the land.
Vice Versa celebrates this event by writing about many of its aspects, elaborating upon the notion of voyage and its remotest implications. This theme, however, extends beyond the section dedicated to Jacques Cartier to encompass other voyages: the mythical voyage upon which a culture is founded, the voyage of the immigrant, who must tear himself from his land to lay roots elsewhere, and the metaphorical, esthetical voyage of writing.

Dreams, myths and poetry are beyond the realm of space and time. Jacques Cartier's voyage on the contrary belongs to the History of a civilization that wants to narrate its story in its own terms. Many now realize that the great exploits and discoveries hold another meaning and that the ideology and rhetoric conceal something unmentionable. But power, in all its forms, continues to extol the *original values*. It cannot abandon them. *Vice Versa* takes this voyage as a pretext.

PRE-TESTO
Il viaggio

In questo numero si parla di viaggi.
Di quello storico, di *scoperta*, che Jacques Cartier ha compiuto nel 1534 per conto di una grande potenza imperialistica e a nome dell'intera Civiltà Occidentale.
Il navigatore penetrò il Canada. L'imene-Saint-Laurent, futuro fiume sacro alla nazione québécoise, fu rotto dalla sua prua, e Jacques si appropriò di uomini e cose, piantò una croce e parcellizzò la terra.
Vice Versa parla dell'anniversario in vari modi, occupandosi del Viaggio e delle sue più remote implicazioni.
Ma il tema si estende anche oltre la sezione dedicata a Cartier: al viaggio-mito che fonda ogni cultura; al viaggio di ogni emigrante solo, che si sradica dalla terra e si trapianta altrove; a quello metaforico, estetico della scrittura.

Il mito, il sogno, la poesia sono fuori dallo spazio e dal tempo, il Viaggio di Jacques Cartier appartiene invece alla Storia di una civiltà che racconta a suo modo la propria storia. Oggi non pochi percepiscono che il senso delle grandi imprese, delle scoperte, è un altro, che l'ideologia e la retorica nascondono qualcosa di inconfessabile. Ma il potere, in tutte le sue forme, continua a sostenere i *valori originari*. Non li può abbandonare. *Vice Versa* prende questo viaggio a pretesto.



Jacques Cartier outre frontière.
UN REGARD NOMADE SUR LE VOYAGE

Bibiane Courtois, présidente de l'Association des femmes autochtones du Québec, a rencontré Vice Versa. En son nom personnel, elle a accepté de s'arrêter avec nous pour une réflexion sur le voyage, sur Jacques Cartier, sur elle-même.

V.V.: Que représente pour vous le fait et la manière de fêter le 450ᵉ anniversaire de l'arrivée de Jacques Cartier, en tant qu'autochtone et native de ces territoires?

B.C.: Je ne pense pas avoir de raisons pour célébrer cet événement. Ça sera plutôt un temps de réflexion, à savoir sur ce qu'est devenu notre peuple depuis l'arrivée de Jacques Cartier, qu'y-a-t-il eu de transformé chez nous, dans notre société, dans notre culture. Nous allons participer à un colloque qui se tiendra à Québec en août et qui se veut un colloque de réflexion pour les travailleurs autochtones qui vivent la réalité quotidienne dans les réserves. On essaiera de faire le point sur la situation actuelle de notre peuple et sur les solutions qui peuvent être prises. On ne fera pas de grands éclats pour cet événement. Simplement, on ne participera pas.

V.V.: Mais pour certains, ça peut être une raison de fêter un symbole qui peut être nationaliste. Est-ce que Jacques Cartier pourrait justifier un tel symbole ou alors les changements subis par votre société ont été négatifs?

B.C.: Quand vous parliez tantôt de nationalisme, vous vouliez sans doute limiter la question au Canada, mais pour les autochtones il n'y avait pas de frontières à l'arrivée de Jacques Cartier. Il y en a peut être sur papier, tracées par des gens qui sont arrivés chez nous, mais je ne fêterait sûrement pas ces frontières-là.

V.V.: Mais vous qui étiez nomades, comment perceviez-vous la notion de voyage et de frontières?

B.C.: Etant nomades, on utilisait un territoire illimité comme moyen de survivre. Maintenant, après 450 ans, on se retrouve limités à des terres restreintes. Avec le saccage des forêts et du patrimoine naturel, aujourd'hui les autochtones se retrouvent avec peu de territoires à exploiter et donc peu de ressources.

V.V.: Quelle est votre façon de vivre dans la pratique aujourd'hui? Comment vous définissez-vous par rapport à vous-mêmes et par rapport à la société qui vous entoure?

B.C.: Aujourd'hui, l'autochtone doit vivre au jour le jour comme nos ancêtres l'ont toujours fait. Mais, en même temps, il est contraint à s'adapter aux exigences de la société non-autochtone. Depuis quelques années, on a constaté que les autochtones se sont regroupés, chose que l'on n'avait pas vu depuis longtemps. Etant très isolés et dispersés au Québec, on pouvait difficilement se rejoindre. Je me souviens, du temps de mon enfance, qu'il n'y avait aucun contact avec d'autres Indiens du Québec à tel point que je ne savais pas qu'il y en avait qui parlaient anglais. Aujourd'hui les contacts sont très fréquents et ça augmente la force du peuple en vue d'une autodétermination, d'une autonomie de toute notre société. C'est un renouvellement de la société autochtone qui est en cours.

V.V.: On connait bien l'évolution des idées nationalistes et indépendantistes au Québec. Vous qui vivez dans ce que l'on appelle bien des réserves, comment percevez vous la notion et le processus d'indépendance?

B.C.: Lorsque je considère la possibilité que le Québec devienne indépendant, je vois encore des frontières tracées par d'autres gens. Je me demande ce que vont devenir les autochtones dans un système indépendant, étant donné que pour le moment il n'y a aucune garantie pour nous. Actuellement les réserves sont contrôlées par le gouvernement fédéral. De son côté, le gouvernement québécois se dit prêt à négocier des ententes sur le territoire et sur les services, mais est-ce qu'on n'assistera pas à une répétition de la politique fédérale au niveau provincial au moment de l'indépendance?

V.V.: Pour revenir au voyage, qu'est-ce que des voyageurs comme Jacques Cartier ont fait à des peuples nomades ou sédentaires autochtones, surtout par rapport à leur culture?

B.C.: Je pense que la culture autochtone fut écrasée par ces *Voyageurs*. Elle a été réduite à son strict minimum et c'est à peine s'il en est resté quelques éléments, car si l'on considère les sociétés qui existaient avant Jacques Cartier, elles n'étaient pas, bien sûr, du même type que celles qu'on retrouvait en Europe, mais elles étaient à nos yeux des sociétés civilisées et démocratiques. Avec l'arrivée des européens, la culture des autochtones en a pris un coup. On commence à peine à la revaloriser et on est en 1984.

V.V.: Est-ce que vous partagez des idées avec la classe intellectuelle québécoise? Par exemple, en tant que femme autochtone, possédez-vous la même conception du monde que la femme québécoise ou néo-québécoise?

B.C.: Probablement que non. Premièrement, parce que je n'ai jamais vu le monde avec des frontières. C'est difficile de répondre parce que le problème principal en était un d'identité. Le monde extérieur, les autres, avaient toujours été, pour moi, très éloignés. Rarement on en discutait avec des femmes non-autochtones. Ce qui nous concerne le plus actuellement, ce sont des questions qui touchent la vie quotidienne...

V.V.: Lorsqu'on pense aux mouvements écologiques, au rapprochement avec la nature qui est proposé et vécu, aux critiques qui sont faites à la société de consommation par des groupes de plus en plus nombreux, est-ce que l'on ne pourrait pas parler de possibilités de rapprochements avec la réalité autochtone?

B.C.: Oui, il peut y avoir des rapports, mais il est difficile car les autochtones ne peuvent aller plus loin pour favoriser ces contacts. On en est encore à une phase de consolidation des groupes autochtones et il nous est difficile de se rapprocher même des organisations de femmes. Elles n'ont pas la même mentalité que nous, les mêmes besoins. Même sur la question de l'écologie le rapprochement est difficile. Pour les écologistes c'est une question de beauté, de sentiment, d'idéologie, alors que pour nous c'est une question de survie immédiate. Il se peut éventuellement que l'on arrivera aux mêmes besoins, mais on ne les interprétera pas de la même façon et l'on n'interprétera surtout pas les solutions de la même manière.

V.V.: Vous avez parlé d'identité et de frontières. J'ajouterais le terme de passeport: est-ce que l'espace de la réserve n'est pas la condition même de votre singularité? Est-ce le non-passeport qui fait que vous ne soyez pas à la croisée des chemins des autres courants d'idées et que vous soyez repliés sur vous mêmes?

B.C.: Je ne me suis jamais considérée comme une citoyenne canadienne jusqu'au moment où j'ai reçu un passeport canadien, alors que j'avais été élevée dans l'idée que je n'étais pas canadienne, que je n'avais aucune citoyenneté sinon que j'étais indienne. La réserve possède des frontières: lorsque tu en es sorti, tu n'es plus considéré comme un Indien. C'est mon cas puisque mariée à un blanc depuis plusieurs années, je ne suis plus considérée comme Indienne pas plus par les autochtones que par les autres. Je n'avais jamais pensé, avant de me marier, que la réserve avait des frontières. Mais un jour quand j'ai voulu y retourner, je me suis rendu compte que les frontières étaient législatives... en vue d'un génocide. On ne peut pas passer à côté de cela.

V.V.: Est-ce que l'ethnocentrisme d'un Jacques Cartier, voyageur qui se déplace dans l'espace sans s'éloigner de sa culture pour aller à la rencontre des autochtones, ne se poursuit pas actuellement à travers ces législations et même à travers l'attitude des non-autochtones?

B.C.: Je vois souvent des gens qui sont très colonialistes envers les autochtones. C'est une attitude qui survit encore: il faut coloniser les Indiens. La seule solution pour les autochtones devient alors l'autonomie sinon il y aura toujours quelqu'un qui vaudra nous coloniser.□



De l'économie-monde européenne

AU NOUVEAU MONDE

Mauro Peressini

C'est au 14e siècle déjà, avec la crise profonde qui frappe le monde féodal au nord-ouest de l'Europe, que s'installent progressivement les mécanismes d'une économie-monde européenne capitaliste, parmi lesquels l'un des plus importants fut l'expansion coloniale de ce coin de continent au 15e et 16e siècles.

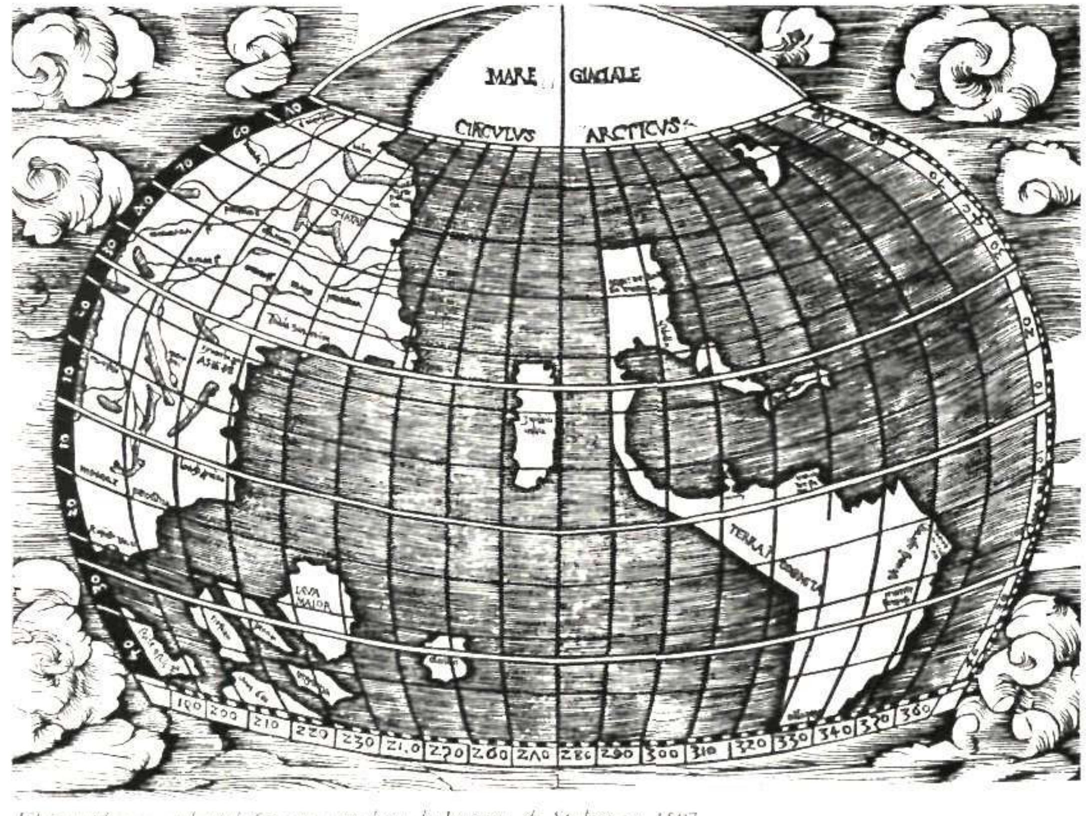
Constituée au départ de petits noyaux économiques relativement autarciques, cette partie du monde se trouvait, au Moyen-Age, dans une position plutôt marginale par rapport aux foyers d'échanges de l'époque (Méditerranée, Océan Indien, Mer Rouge, Chine, Asie centrale). Néanmoins, ce monde évoluait lentement : la population augmentait à un rythme constant ; les seigneuries s'élargissaient avec le défrichement de nouvelles terres ; les croisades élargissaient l'espace de ce monde féodal chrétien ; etc. Par ailleurs, la croissance du surplus accaparé par la noblesse favorisait la croissance des marchés où s'écoulaient les marchandises et, conséquemment, la croissance des villes, centres d'activités des artisans et des marchands.

Puis, brusquemment, cette croissance s'interrompit au 14e siècle dans ce qui prit alors l'allure d'une crise profonde marquée par des guerres, des épidémies, une baisse de la population et une contraction spatiale du fait du rétrécissement des aires cultivables. Les causes de ce bouleversement sont évidemment multiples mais on peut, sans trop se tromper, dégager à la base une cause structurelle : la société féodale se trouvait paralysée par l'accroissement des dépenses et l'appropriation toujours plus grande du surplus produit de la part d'une superstructure sociale et politique, sans un accroissement équivalent de la productivité, étant donné l'absence de toute motivation structurelle propre à ce mode de production en vue d'une amélioration technologique. Le poids croissant des exactions sur les producteurs avait ainsi atteint un point limite. À cela, s'ajoutèrent des causes conjoncturelles, parmi lesquelles les conditions climatologiques défavorables qui, étant donné les limites technologiques de l'époque (entre autres le manque de fertilisants), abaissèrent de façon significative la productivité des sols.

Le point de saturation de la population par rapport aux techniques agraires et artisanales étant atteint, le manque de produits alimentaires et les épidémies décimèrent la population et amorcèrent une logique économique dont la guerre de cent ans ne fit qu'aggraver les conséquences en transformant des économies déjà faibles en économies de guerre. Le besoin accru de revenus et l'augmentation de l'exaction sur les couches paysannes entraînèrent une baisse de la consommation et de la productivité, ce qui provoqua à son tour des difficultés en termes de liquidités. On assiste alors à de larges emprunts effectués par les royautés qui menèrent droit à des insolvabilités, à une crise du crédit et à des bouleversements dans les échanges internationaux. La hausse des prix et du coût de la main d'œuvre, étant donné le déclin de la population, appauvrissaient tant la noblesse que les marchands et artisans des villes, pour qui la faiblesse technologique de l'époque entraînait des frais de commerce de plus en plus élevés. De même que la production, les échanges commerciaux chutèrent et s'installa progressivement une stagnation économique.

Parallèlement, et de façon étroitement liée, se dessinait une logique sociale. Le déclin général de la prospérité provoqua les nombreuses révoltes paysannes du 14e siècle, de même que de nombreuses luttes entre les seigneurs qui tentaient ainsi de faire face à leur appauvrissement. Par ailleurs, les difficultés économiques de la noblesse la rendirent de plus en plus dépendante d'une bureaucratie centrale afin de préserver sa position et faire face aux coûts militaires qui ne cessaient de s'accroître avec, entre autres, l'invention du fusil et du canon, et la nécessité toujours plus grande de maintenir en place une armée permanente dont ni les seigneurs, ni les États-cités de l'époque ne pouvaient se permettre le luxe. Il ne faut donc pas se surprendre si le 15e siècle vit l'avènement des grands restaurateurs : Louis XI pour la France, Henri VII pour l'Angleterre, Ferdinand d'Aragon et Isabelle de Castille pour l'Espagne. Leur principal moyen fut de renforcer une bureaucratie civile et militaire qui avait vu le jour au 12e siècle déjà. Mais pour ce faire, il fallait taxer encore et toujours plus, ce qui n'allait pas de soit vu le faible niveau de la production et de la circulation, et les problèmes que cela procurait à la noblesse qui voyait d'un mauvais œil les agents de l'État s'enrichir à leurs dépens.

Devant ce cul-de-sac, une solution se dessinait peu à peu, qui consistait à développer une nouvelle forme d'appropriation du surplus basée non plus sur l'appropriation simple du surproduit agricole, mais plutôt sur une efficacité accrue d'une production élargie tant dans l'agriculture que dans d'autres secteurs, tel l'industrie naissante. Mais, étant donnée la faiblesse économique et technologique de l'Europe, cela ne pouvait se faire que par l'expansion géographique. Pourquoi l'expansion ? Parce qu'on avait besoin de beaucoup de choses que l'Europe et ses fournisseurs habituels ne suffisaient plus à produire. Parce qu'on avait besoin de beaucoup d'or et d'argent comme bases de la monnaie et des transactions avec l'Orient. Parce qu'on avait besoin de bois comme combustible et comme matériau de construction. Parce qu'on avait aussi besoin de matières premières pour l'industrie naissante : des tissus, des étoffes, des teintures. L'expansion aussi, parce que cela répondait aux intérêts de plusieurs groupes pour qui le gâteau européen était devenu manifestement trop petit pour le partage. Parce que cela permettait aux seigneurs appauvris et à leurs descendants d'espérer trouver ailleurs les terres qui leur manquaient tant en Europe. Parce que les marchands y voyaient le moyen de se lancer dans un commerce renouvelé et lucratif. Parce que les monarchies y trouveraient peut-être les revenus qui leur manquaient et, du même coup, le moyen d'affermir leur pouvoir tant sur leurs sujets que face aux puissances ennemies. L'expansion, enfin, parce que cela permettait à une chrétienté qui essuyait des échecs, notamment face aux Turcs dans le sud-est, de se redonner un nouvel élan par l'évangélisation de peuples et de territoires échappant encore à la « bonne nouvelle ».



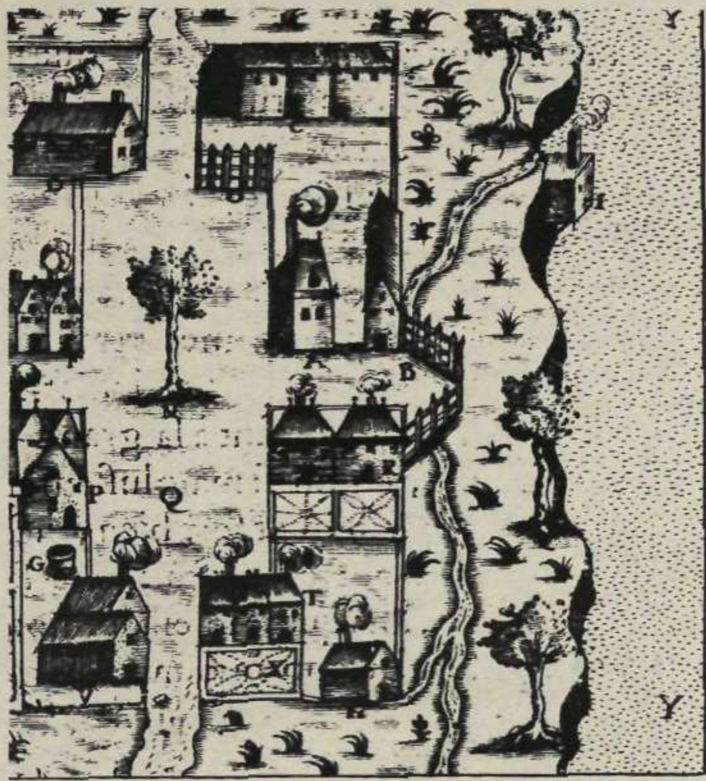
L'hémisphère occidental. Gravure sur bois de Joannes de Stobnicza, 1507.

Le premier pays à se lancer dans des entreprises maritimes, vers l'Afrique et les Indes en particulier, fut le Portugal. Plusieurs raisons, encore une fois, contribuèrent à ce fait. Il y a des raisons géographiques : alors qu'ailleurs la noblesse pouvait encore espérer s'étendre sur le continent européen, l'exiguité du territoire portugais et sa position géographique ne donnaient d'autres choix à ses seigneurs que celui d'une expansion maritime. D'autant plus, que la proximité avec l'Afrique et la présence de courants océaniques particuliers favorisaient les ports de cette région qui, du reste, n'avait jamais été parfaitement intégrée à l'économie-monde européenne et entretenait depuis longtemps des liens commerciaux avec le monde islamique méditerranéen. Mais il y a aussi des raisons économiques. À cette époque, l'économie-monde naissante se caractérisait par le développement de deux pôles commerciaux et financiers puissants : il y avait eu l'essor du nord, de Bruges, puis d'Anvers et plus tard il y aura celui d'Amsterdam. Au sud, l'essor des villes italiennes du nord, Gênes, Milan, Venise et Florence, avait rendu célèbre leurs banquiers et leurs marchands qui sillonnaient l'Europe. Or, depuis le 12e et 13e siècle, déjà, des financiers génois s'étaient établis au Portugal et en étaient venus,

avec le temps, à occuper des postes clés et à participer activement, par leurs investissements, aux efforts de colonisation portugais. Ces efforts étaient de plus favorisés par la grande stabilité de l'État portugais qui, pendant que les autres s'épuisaient dans des guerres, restait en paix et pouvait appuyer les entreprises coloniales. Enfin, le Portugal connaissait une convergence des intérêts des groupes sociaux en présence : l'État voyait dans la colonisation un moyen d'accroître ses revenus et sa gloire. La noblesse, face à l'impossibilité d'une colonisation interne, voyait dans l'expansion sa seule porte de sortie. Les intérêts de la bourgeoisie, pour une fois, n'entraient pas en conflit avec ceux de la noblesse : préparée depuis longtemps au capitalisme moderne grâce à l'expérience du Portugal dans le long commerce et par le fait de s'être développée dans ce qui, à l'époque, constituait la région la plus monétarisée d'Europe, la bourgeoisie portugaise n'attendait que le moment d'élargir ses activités. Il lui manquait peut-être le capital nécessaire mais les financiers génois et d'Anvers étaient prêts à le lui offrir. Enfin, l'expansion coloniale allait pouvoir préserver la paix sociale intérieure en fournissant du travail au prolétariat qui avait fui les campagnes et la surexploitation pour s'amasser dans les villes, constituant ainsi une source potentielle de désordre.

Les Portugais s'élancèrent donc le long des côtes de l'Afrique, y contrôlant tout le rivage depuis le Cap Blanc jusqu'à l'embouchure du Congo, entre 1443 et 1482. Ils occupèrent Madère en 1420, redécouvrirent les Açores en 1430 et découvrirent ces Iles du Cap-Vert en 1455, Fernando Po et São Tomé en 1471. Le périple de Vasco de Gama (1497-1498) devait, d'autre part, leur assurer, pour un temps, une longueur d'avance sur leurs concurrents pour la route des épices et du poivre d'Orient. Mais l'effort des Portugais en direction de l'Océan Indien devait leur coûter l'Amérique. Christophe Colomb avait bien tenté de convaincre la cour portugaise de la justesse de son projet d'une route des Indes par l'ouest, mais Barthélemy Diaz avait déjà, en 1488, apporté la certitude d'une liaison maritime entre l'Atlantique et l'Indien via le contour de l'Afrique. On préféra son projet et Colomb alla voir ailleurs. Plus tard, lorsque les pêcheurs portugais, en 1497, approcheront les côtes de Terre Neuve et lorsqu'en 1500, Cabral débarquera au Brésil, le Portugal aura pris des années de retard sur l'Espagne.

Ce pays pourtant, contrairement au Portugal, connaissait une crise profonde : une crise économique, à l'instar de toute l'Europe, mais aussi une crise politique marquée de rébellions et de guerres intestines. Mais son système politique central était fort. Renforcé par la longue reconquête nationale contre les Maures au Moyen-Age, il avait pu affaiblir le féodalisme sur son territoire et favoriser les entreprises commerciales de même que le développement des liaisons routières du pays et réaliser la nationalisation du clergé catholique. Par contre, depuis que l'or en provenance du Soudan via l'Afrique du nord, avait connu une baisse marquée au milieu du 15e siècle, les problèmes financiers de l'État espagnol s'étaient aggravés, d'autant plus que les dépenses de la cour et les dépenses militaires augmentaient régulièrement. Il fallait donc trouver d'autres sources.



L'expansion, enfin, parce que cela permettait à une chrétienté qui essuyait des échecs, notamment face aux Turcs dans le sud-est, de se redonner un nouvel élan par l'évangélisation de peuples et de territoires échappant encore à la «bonne nouvelle».

Les Génois jouèrent alors le même rôle que pour le Portugal. Alors que ce dernier, bien engagé dans le commerce avec l'Afrique et l'Inde, n'était plus intéressé à de nouvelles explorations (notamment vers l'ouest) et réussissait de plus en plus à se passer des financiers italiens dans ses entreprises, les Génois se tournèrent vers l'Espagne où ils s'impliquèrent comme banquiers et financiers dans les explorations maritimes de ce pays. Le reste fut en grande partie dû au hasard. C'est un hasard si Christophe Colomb, cherchant la route vers l'Orient par l'Ouest, accosta sur un continent inconnu jusque là et s'il accosta en Amérique centrale, là où précisémment l'or et l'argent étaient présents en grande quantité. Les succès inattendus de Colomb et de ses successeurs permirent à l'Espagne de se créer un vaste empire sur le nouveau continent au 16e siècle et de développer un commerce qui lui permettra, grâce aux revenus extraordinaires en produits de toutes sortes et spécialement un métaux précieux, de s'assurer une position dominante en Europe. C'est ainsi que sous Charles V, l'empire espagnol, en plus de ses possessions outre-océaniques, en viendra à regrouper plusieurs régions d'Europe (Pays-Bas, sud de l'Allemagne, l'Autriche, la Bohème, l'Hongrie, la Franche-Comté, Milan, Naples, la Sicile et la Sardaigne) qui, bien que non contiguës, avaient l'avantage d'encercler son principal ennemi : la France.

Si celle-ci se lance plus tardivement et avec moins de succès que le Portugal et l'Espagne sur la voie de la colonisation, c'est en partie pour des raisons qui concernent l'évolution de l'ensemble de l'économie-monde européenne à la fin du 13e et au 14e siècles. On a déjà signalé plus haut que cette économie s'était développée avec deux zones importantes, l'une au sud, constituée par les villes italiennes, et l'autre au nord par les villes des Pays-Bas. La France profitera, au cours du 13e siècle, de sa position centrale entre ces deux pôles. C'est l'époque de la prospérité des foires de Champagne, véritables lieux de rencontre et de marchés continus pour les produits et les capitaux du nord et du sud. Mais cette prospérité, qui profita au royaume et à Paris, ne fut qu'une parenthèse et s'effondra avec la révolution des voies du commerce à la fin du 13e siècle. Ce qui se passe alors c'est, d'une part, la création, à la fin du 13e et au début du 14e siècles, d'une liaison maritime continue entre la Méditerranée et la mer du Nord en passant par le détroit de Gibraltar — liaison amorcée par Gênes et suivie ensuite par d'autres villes — et, d'autre part, la création d'une autre voie de commerce, terrestre cette fois, passant à l'est du territoire français et reliant le nord et le sud. Le centre économique de l'Occident avait quitté la France de façon définitive, le circuit capitaliste encerclant le pays sans jamais le toucher. Le résultat, c'était que la France abordait le siècle de la crise dans une position défavorable face, entre autres, à l'Espagne qui, elle, était située sur la nouvelle liaison maritime. Les rois français auront beau favoriser, au 15e siècle, la croissance de Lyon afin d'en faire un centre intermédiaire important, mais ce sera trop tard. Lyon n'arrivera jamais à rivaliser avec Anvers.

L'autre problème de la France était intérieur. Le royaume apparaît à la fin du Moyen-Age comme le plus centralisé d'Europe, avec la monarchie la plus forte mais aussi avec une structure économique relativement plus figée qu'ailleurs. La France n'avait pas amorcé, comme ce fut le cas pour l'Angleterre au 14e siècle, une redéfinition des contrats agraires afin de satisfaire les nouveaux besoins des propriétaires en ces moments difficiles. La noblesse française avait dû, par conséquent, suivre une voie plus militante et politiquement plus violente pour sauvegarder ses avantages. Cette lutte politique des seigneurs contribua à freiner l'évolution d'une structure économique toujours moins apte à manœuvrer à l'intérieur de la nouvelle économie-monde capitaliste. Cette fusion partielle de la noblesse et de l'élite marchande, qui allait contribuer à donner un poids politique important aux intérêts commerciaux et à l'essor économique anglais, n'eut pas lieu en France. Exclue des routes commerciales du monde capitaliste naissant, paralysée par des structures féodales figées, la France tentera malgré tout de faire sa place en Europe et ce, principalement, en s'opposant à l'Espagne dans une rivalité qui aboutit à l'épuisement des deux empires en 1557.

Voulant, à l'instar de son rival, s'approvisionner en produits et en métaux précieux, et contrôler les profits commerciaux internationaux, la France se lancera, elle aussi, dans des entreprises maritimes au 16e siècle. Mais ne possédant pas les ressources de l'Espagne et en particulier l'appui des financiers italiens, allemands (les Fuggers) et d'Anvers, son effort sera discontinu et ses succès mitigés. Il faut dire aussi que le hasard défavorisa les Français du fait que ses premiers navigateurs partis pour l'Amérique — que ce soit Giovanni da Verrazano, en 1524, ou Jacques Cartier, en 1534 — étaient allés chercher un passage vers l'Asie par le nord et arrivèrent sur les côtes de l'Amérique septentrionale, là où il n'y avait ni or, ni argent, ni autant de richesses que plus au sud, mis à part les possibilités de cultiver le tabac dans le sud des États-Unis et d'exploiter le commerce des fourrures plus au nord. Si les entreprises françaises auront plusieurs succès en Afrique et aux Indes, leurs tentatives pour remettre en cause l'hégémonie ibérique en Amérique, dans la Baie de Rio de Janeiro en 1560 ou lors des expéditions vers la Floride entre 1562 et 1568, seront des échecs. Les seuls véritables succès des Français en Amérique du Sud se produiront au 17e siècle lorsqu'ils réussiront à constituer les bases d'une entreprise durable aux Antilles. L'Amérique du Nord, quant à elle, sera l'objet d'une attention toute relative et réussira à se maintenir tant bien que mal jusqu'à la défaite de 1759 face à l'Angleterre, nouvelle puissance montante de l'économie-monde capitaliste. □

Chasse à la baleine à Terre-Neuve. Détail de la carte Nova Francia de Petrus Plancius, circa 1592-94.



De Jacques Cartier à Jean-Jacques Rousseau

TERRA INCOGNITA

par Michel Morin

1

Peu d'auteurs semblent avoir connu dans la culture européenne un destin aussi étrange que celui qu'a connu Jean-Jacques Rousseau. Peu, par ailleurs, ont fait entendre une voix aussi singulière et discordante que la sienne. Jean-Jacques- et ce n'est certes pas un hasard qu'on le connaisse surtout par son prénom — est un adulte qui se met à penser comme un enfant dans un monde d'adultes, un civilisé qui entreprend de penser comme un sauvage. Il n'est que de lire le *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* pour saisir l'intuition fondamentale qui guide toute sa pensée: il existe un état de conscience intermédiaire qui ne doit être confondu ni avec la conscience lucide des « philosophes » ni avec l'inconscience du dormeur. Un état donc qui ne tient ni à la veille à l'état pur ni au sommeil à l'état pur, mais qui, plutôt, emprunterait à l'une et à l'autre. Puisqu'il s'agit d'un état de conscience, il implique évidemment la présence de celle-ci par ailleurs, cet état se trouve éloigné de la zone inconsciente des pulsions qui assaillent le dormeur dans ses rêves ou encore troublent régulièrement la vie de l'« homme normal » en lui faisant, par moments, « perdre conscience ».

Il s'agirait d'une conscience totalement présente à elle-même et aux choses ainsi qu'aux êtres qui sont à sa portée, une conscience qui suffirait à procurer la notion de l'existance et de la distinction des choses et des êtres à un être qui, du même coup, acquerrait la notion de sa propre existence. Soyons plus précis: il faut entendre ici cette notion tout à fait première que l'on peut acquérir de l'existence d'une chose comme de sa propre existence. Notion première, c'est-à-dire originaire. L'origine n'est pas à rechercher du côté du passé, tournant ses regards vers l'arrière. Elle correspond tout au contraire à un état présent, et même au seul état présent qu'il nous soit donné de vivre: entre la veille qui nous tire hors de nous-mêmes, sous l'effet du besoin et du désir, pour nous entraîner du côté de l'autre, et le sommeil qui nous ramène au passé et nous livre impuissants à tous nos « secrets », il existe un état totalement présent, celui de l'éveil justement où toutes choses nous apparaissent « comme au premier jour », encore nimbées mais néanmoins distinctes, et où du même coup l'on s'apparaît à soi-même, encore « innocent », ayant cuvé tout son passé et n'étant point trop encore soucieux de l'avenir, état de « demi-conscience », pourrait-on dire, si on écoutait le langage usuel, mais en étant plus précis, cet état pourrait être dit « originaire » au sens où il correspondrait à ce moment où s'éprouve chez un individu donné ce sentiment de « création du monde », sans lequel cette notion probablement n'aurait même jamais effleuré l'esprit de l'homme.

Cet état n'est qu'illusion, tromperie, nous dira-t-on de toutes parts. Penser consiste à apprendre à s'en éloigner, désirer en est l'incessante mais inéluctable trahison. Du côté des tenants de la conscience lucide, l'on entendra dire que la discontinuité des êtres et des choses est telle que l'état premier dont l'homme fait l'expérience est celui d'angoisse, dans lequel les choses et les êtres semblant toujours lui manquer requereraient de sa part un ellort pour les atteindre, qui advient dans l'activité productive, c'est-à-dire le travail; du côté des tenants de l'inconscient et du monde des pulsions, l'homme aparaîtra comme un être de désir, toujours insatisfait, tendant contradictoirement vers cela même dont il œuvrerait à se couper. Du travail au désir, l'homme serait un être déchiré et toujours manquant. Le vide d'où s'origine sa conscience devrait être compris comme un manque, dont le désir signalerait l'existence. Mais il est un état dans lequel ce vide se laisse éprouver non plus comme un manque mais plutôt comme une simple indétermination, un espace intérieur vacant où toutes les choses qui se trouvent à portée de conscience apparaissent toutes proches, faisant exister une zone de proximité où le différent, à partir du moment où il est ressenti, se trouve immédiatement rapproché, « reconnu », dirait-on. Moment d'éveil où tout naît à nouveau, espace de proximité et de reconnaissance, milieu immanent, telle est cette zone si particulière du sein de laquelle Jean-Jacques Rousseau a pensé. Pensée qui n'est jamais que la modulation d'une rêverie, puisque ce mot résume à merveille l'état que nous venons de décrire. Tel est le lieu de sa singularité et de sa différence.

2

« Terre, terre », s'écrièrent les premiers navigateurs partis d'Europe à la recherche d'une autre route pour atteindre les Indes. En réalité, ils abordaient à cette « terra incognita » qu'ils portaient en eux-mêmes et dont ils n'avaient jusqu-là osé soupçonner l'existence. Terre vierge, en apparence du moins, puisqu'on dut découvrir qu'elle était habitée. Première source d'étonnement: comment un territoire en apparence « vierge » pouvait-il néanmoins être habité? Quelle était cette étrange manière d'habiter un territoire qui semblait immense en n'y laissant que de rares traces, qui ne semblaient par ailleurs aucunement faites pour durer? Étranges populations, en perpétuel déplacement, glissant en quelque sorte à la surface du continent, ne semblant s'adonner qu'exceptionnellement à l'agriculture, à la fois paisibles et guerrières, proches et menaçantes, mais en dépit desquelles le territoire n'en restait pas moins vierge et sauvage, recouvert de forêts, que l'ardeur du colon devait faire reculer. Jacques Cartier débarquant eut comme premier geste, raconte-t-on, de planter une croix en prenant possession de ce territoire au nom du roi de France. S'il faut admirer le courage du navigateur et l'audace du découvreur, comment ne pas rester stupéfait devant cet aveuglement qui ne laissait aucunement soupçonner au hardi navigateur qu'une terre pouvait être occupée sans être appropriée ni défrichée, et que son geste d'appropriation n'avait pas plus de sens que celui que prêtre Rousseau à l'homme qu'il imagine inventant la propriété: « Le premier qui, ayant enclos un terrain, s'avisa de dire: *Ceci est à moi*, et trouva des gens assez simples pour le croire fut le vrai fondateur de la société civile. »?



Jacques Cartier, comme tant d'autres navigateurs avant et après lui, avait eu le courage et la force de s'arracher à l'Europe, étouffant sous des querelles de propriété et des conflits de souveraineté. Ayant à peine abordé à une terre nouvelle, « terra incognita », son premier geste fut de procéder à cet acte de fondation, c'est-à-dire en réalité d'appropriation dont son expédition signifiait justement qu'il fuyait les conséquences. Si un tel aveuglement ne doit pas être mis au compte d'un homme, mais bien d'une civilisation et d'une époque, il n'en reste pas moins étonnant à qui garde en tête les prétentions d'avancement de cette civilisation et de cette époque. N'était-il donc pas concevable pour un esprit de cette époque que l'on puisse vivre et penser autrement qu'un Européen (ou un Asiatique)? Et l'individu abordant à une terre nouvelle ne devait-il pas s'attendre à y rencontrer des gens vivant et pensant autrement, et donc à vivre et à penser autrement à son tour? On entreprit plutôt de « coloniser », soit de s'approprier, à l'européenne, par petites parcelles, le territoire, et de convertir, soit de s'approprier l'une après l'autre les « âmes » des populations indigènes. Combien ne nous a-t-on pas vanté les faits et gestes des grands « martyrs » canadiens, d'ailleurs canonisés? En réalité, que nous apprenait-on à célébrer en eux sinon cet avauglement d'une entreprise d'acculturation qui ne les menait à se rapprocher des indigènes que pour mieux les entraîner à penser comme les nouveaux arrivants. L'on venait de se déplacer, de traverser l'immensité de l'océan, et l'on ne songeait déjà qu'à réduire le différent et qu'à diviser le territoire. Il fallait que le navigateur devînt fondateur, que l'aventurier devînt colonisateur et que l'apôtre devînt « convertisseur ».

Nous portons toujours la marque dans notre culture et dans notre conception de la culture de cette contradiction originaire : nous habitons, quoi que nous en ayons, un continent irrémédiablement marqué par la présence de l'Indien. Que nous ayons défriché et découpé ce territoire à la surface duquel il se déplaçait librement, mais sans se l'approprier, que nous l'ayons piteusement relégué en des réserves que nous lui concédons hautainement en signe de compensation, que nous ayons tenté de l'apprivoiser en en faisant l'objet d'une imagerie familière et rassurante ne change rien au fait que nous vivions possédés par son âme, cette âme qui seule avait su s'accorder à celle de ce continent.

3

Comme l'Indien, nous dérivons : nos routes traversent le continent de part en part, et jamais nous ne parvenons à les épuiser. Mais il nous faut partout, le long des routes, planter des signes de reconnaissance, tous semblables les uns aux autres, se répétant dérisoirement. Nos esprits, de même, sont portés à la dérive des images : le long de ces routes, parcourant ces terres sans fin, nous rêvons, nous glissons entre le réel et l'irréel, la veille et le sommeil, mais nous nous efforçons à la pensée rationnelle dont nous n'osons jamais contester la primauté.

Nous parlons des langues qui, tout en ressemblant à celles de nos ancêtres européens, tendent à se modifier, devenant moins rigoureuses, glissant plus aisément les unes dans les autres, plus plastiques et coulantes, se voisinant sans se fondre, mais nous restons attachés à la norme linguistique comme à un idéal intangible dont nous nous sentirions coupable de nous éloigner. Nos pensées sont décousues, nos mots hésitants, comme espacés de vide et de silence, gagnés par un sourd mutisme, mais nous nous évertuons toujours à lire et à écrire des « romans » qui nous racontent des « histoires » continues auxquelles nous tentons de nous identifier. Nous passons aisément les frontières de nos États, au point même de ne plus les voir, mais nous restons encore entichés de grandeur nationale et de sentiment nationaliste. Nous lions aisément connaissance et nous nous reconnaissons mutuellement à travers nos affinités et connivences, et pourtant nous croyons toujours aux rôles sociaux et pensons toujours vivre un « désir » alors que nous n'éprouvons que du sentiment. Nous feignons de croire que l'altérité est le ressort de nos rapprochements alors que nos connivences immédiates nous ont déjà trahis.

Nous nous entendons avant même d'avoir usé du langage et d'avoir formulé en mots et en discours notre pensée, mais nous continuons à faire semblant de croire que tout doit être objet de « discussion » et d'argumentation. Nous sommes portés à l'invention morale : les modes de vie les plus inédits nous attirent, par-delà la frontière des sexes et celle du couple ; nous aimons vivre selon le régime des amitiés multiples accordées à notre sens des affinités, mais nous adhérons toujours en pensée et en pratique au régime du couple central et des amitités périphériques. Nous sommes plus portés aux expéditions qu'aux conquêtes, mais continuons de croire à une politique de puissance. Nous sommes des libéraux périodiquement saisis de sursauts conservateurs. Nous sommes des nomades soudain gagnés par la nostalgie du terroir, nous essaimons à travers la planète et persistons à restreindre les migrations en direction de notre continent. Nous sommes des enfants qui jouons aux adultes, des sauvages qui tentons de faire les civilisés. Comme Jacques-Cartier, nous sommes saisis par la fièvre des découvertes et plantons néanmoins la croix sur un sol que nous persistons à dire nôtre.



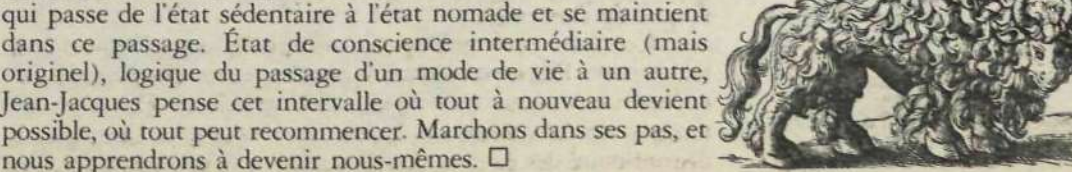
« On n'est pas des sauvages ! », répétons-nous, comme si la déclaration s'imposait. En réalité, nous craignons de nous faire prendre pour ce que nous sommes, des Européens en rupture de ban, des civilisés ensauvagés, des sédentaires nomadisés : nous plantons des croix en mémoire de ce que nous fûmes et nous nous égayons dans les bois loin de tous les regards. Qui donc enfin osera sortir d'entre nous et regarder notre âme en face, la faire vivre en récits haletants et discontinus, la réfléchir en pensées fragmentées, l'ordonner sous forme de mosaïque décentrée? Notre culture est le lieu de la fausseté, ce miroir truqué où nous tentons de nous voir à travers les yeux des autres, tels que nous devrions être. À quand la culture qui soit l'expression de notre âme et de nos rêves? Nos vraies œuvres jusqu'ici sont restées inexprimées, nos vraies langues sous-employées, nos vraies mœurs sous-développées. L'Indien triomphe par-delà les hécatombes et les nombreuses spoliations dont il fut victime. C'est lui qui nous tient, à qui nous devrons bien finir par nous rendre.



Gravure de T. de Bry, 1618.

Voilà ce que Jean-Jacques Rousseau avait déjà compris, sans penser à ceux qui deviendraient les Nord-Américains, mais simplement en suivant le fil d'une certaine intuition, en devenant capable de cette innocence, c'est-à-dire de ce point de vue absolument originel et inaugural sur toutes choses, qui les fait apparaître comme au premier jour. Ce point de vue, il nous enseigne où le chercher, du côté d'un certain état de conscience qui consiste à extraire toute sa substance d'une position d'immaturité de manière à ne passer à la maturité que pas à pas, sans rien brusquer ni forcer. Or, cet état de conscience est celui qui se trouve adapté le plus naturellement à cette situation « virginale » ou inaugurale dans laquelle nous nous trouvons en Amérique du Nord. Moment de l'éveil de la conscience au milieu qui l'environne et dans lequel elle baigne encore : c'est là seulement que peut commencer la culture en Amérique du Nord, timidement, pauvrement, à travers de multiples essais et expérimentations, courant le risque de l'imperfection.

En même temps qu'il nous indique ce point de vue d'où nous pouvons parvenir à nous saisir nous-mêmes, Jean-Jacques a pensé la logique d'existence qui en découle : or, cette logique est celle du nomadisme, mais le nomadisme particulier de celui qui passe de l'état sédentaire à l'état nomade et se maintient dans ce passage. État de conscience intermédiaire (mais originel), logique du passage d'un mode de vie à un autre, Jean-Jacques pense cet intervalle où tout à nouveau devient possible, où tout peut recommencer. Marchons dans ses pas, et nous apprendrons à devenir nous-mêmes. □



L'âge du voyage
FRESQUE A REVOIR, ET A REECRIRE...

par Jean Victor NKOLO

Quand don Cristobal Colon découvrit les Indes, il adressa aux Rois Catholiques les nouvelles de son premier voyage. Il commence ainsi :

In Nomine Domini Nostri Jhesu Christi

« Très Chrétiens, Très Hauts, Très Excellents et Très Puissants Princes, Roi et Reine des Espagnes et des îles de la Mer, Nos Seigneurs. En cette présente année 1492, après que Vos Altesses eurent mis fin à la guerre contre les Maures qui régnaient encore en Europe, (---) Vos Altesses, comme catholiques chrétiens, Princes fidèles et propagateurs de la Sainte Foi Chrétienne, ennemis de la secte de Mahomet et de toutes les idolâtries et hérésies, pensèrent m'envoyer, moi, Cristobal Colon, aux dites contrées de l'Inde pour y voir lesdits princes, et les peuples, et les terres, et leur situation, et toute chose ainsi que la manière dont on pourrait user pour convertir ces peuples à notre Sainte foi... »(1)

Tête mythique des Bambara du Mali.

Si l'Amérique c'est le faire, n'est que le faire, que dire d'une Europe qui, lancée sur la pente du délire herméneutique, poursuit la signifiance dans cette inflation du langage qui lui est propre?

Ce discours va déterminer tout le projet de Christophe Colomb, tout ses voyages. Si ce voyageur est celui qui, selon certains livres d'histoire « découvrit l'Amérique » est marqué par sa foi, son allégeance à ses maîtres et sa chrétienneté très catholique, il n'en est pas toujours de même des autres voyageurs ou conquérants. Attila, Ulysse, Marco Polo, Aboubakari, les Juifs de l'exode, Jacques Cartier, les anciens Egyptiens des bâteaux de papyrus, les commerçants africains de la Route du Sel et de la Route de la Kola, les Croisés, les Parthes envahissant la Syrie, les esclaves noirs du commerce triangulaire, ... les passagers d'Apollo 11, etc...

Tous ces voyageurs ne transportent pas que leurs Dieux. Le voyage, depuis on âge le plus reculé, a charrié, grâce à des supports multiples, -entre autres- des religions, des musiques, des plantes, des animaux, des maladies aussi, des mythes, des armes, des écritures et des langues. Le voyage, à travers tous ses âges, a composé une fresque complexe, toujours inachevée, toujours recommencée, retranscrite, rapportée et influencée par la civilisation de l'écriture.

Voyage - Ecriture - Histoire

L'âge du voyage se calcule en millénaires. Avant les navettes spatiales, avant les vaisseaux utilisés par Cartier ou Colomb, bien avant le cheval ou le dromadaire, il y eut... les pieds. On oublie trop souvent que l'homme est plantigrade. La plante de nos pieds, c'est l'un de nos moyens de déplacement le plus vieux, et le plus répandu.

Les voyages les plus connus, ceux qui ont marqué notre histoire, comme l'épopée de Christophe Colomb, nous ont été rapportés par l'écriture. Hegel, il n'y a pas si longtemps, affirmait que les peuples qui n'avaient pas d'écriture n'avaient pas d'histoire...

. Théoriquement donc, les peuples de civilisation orale n'avaient pas d'histoire. Ce qui a été heureusement démenti par les récentes revalorisations des cultures orales. L'histoire n'est plus l'exclusivité de ce qui est écrit ou gravé ; mieux, l'histoire du voyage doit tenir compte de la mythologie, de la musique, de l'agriculture et de toute autre expression pouvant précéder, compléter, ou remplacer l'écrit. Les tentatives d'imposer la seule écriture comme élément de référence principal dénote un subjectivité et une idéologie presque aveugles.

Quand Stanley et Livingstone se rencontrent au cœur de l'Afrique, après les premiers mots qu'ils échangent --...Dr. Livingston, I presume...--,.ils s'empressent de graver sur une pierre restée intacte, la date et leurs noms respectifs. Ils privilégient ainsi une forme d'expression chère à leurs pays d'origine. Comme en Afrique, l'Amérique latine et l'Asie ont connu les bienfaits, les méfaits et les impondérables des conquêtes et des pénétrations coloniales. Ces percées furent marquées par ce qu'on peut appeler l'immobilisme ethnocentrique européen. C'est ainsi que l'implantation souvent forcée chez des peuples lointains des trois « C » — Christianisme, Civilisation, Commerce — donna parfois lieu à des abus, à des mensonges, à des folies. De la conception géographique du monde (la multiplicité des planishpères) à l'évaluation des peuples et des races « différents » ou « lointains » à appréhender les choses du monde — Malinowski, B.L. Whorf C. Lévi-Stauss (2) —, en passant par la découverte de l'Amérique, la création de l'univers, l'origine du jazz, les errances du maïs ou de la syphilis, tout peut être remis en question, selon l'angle où on se place.

Les thèses qui mettent en doute l'idée que c'est Christophe Colomb (3) qui a « découvert » l'Amérique se basent parfois

sur des témoignages autres que des sources écrites. Ces thèses se démarquent ainsi de l'idéologie du voyage colombien — idéologie salvatrice, déifiante, civilisante —, voyage guidé par les visions des rois, par une soif de pouvoir ou d'avoir, par la folie des Attila, Aguirre, Cartier, Youri Gargarine, Marco Polo, Cecil Rhodes... Mais il n'y a pas que des individus qui voyagent, même bardés de leurs dieux, comme nous l'avons déjà souligné. Il y a aussi, dans la dynamique du voyage, le rêve, l'espoir, l'alcool, la poudre, la poule, le drapeau, le fouet, la gloire et l'égo. Mais il y a surtout dans le voyage un point de départ et un hypothétique point d'arrivée, un monde face à un autre, une certitude face à une chose à découvrir, un présent face à un archaïsme. Entre ces deux pôles quasiment intouchables mais nécessaires dans la binarité (lieu de départ — lieu de découverte) ou dans la linéarité du voyage, plus que la destruction de telle ou telle autre thèse, plus que la revendication de tel drapeau planté, il y a l'univers du mythe.

Le métalangage du voyage : une mythologie

Face à la « découverte » colombienne, il y aurait eu une Amérique précolombienne et négroïde.

« Le fait qu'un Indien puisse — sans l'avoir jamais vu —représenter de façon magistrale un visage nègre, sans oublier une seule caractéristique raciale, défie toute logique et contredit toute expérience artistique. Les types ainsi représentés ont dû vivre en Amérique... Les immenses mégalithes sculptés olmèques et les terres cuites apportent bel et bien la preuve d'un élément négroïde, lequel ne peut donc être exclu de l'histoire de l'Amérique précolombienne ». (4)

Face à la genèse biblique, il y a un mythe d'émergence des Indiens Pueblos, leur théorie de l'invention du monde (5). Dans son analyse, Lucien Sebag en extirpe deux éléments binaires : le « Monde souterrain » et l'« Etre mobile ». Au début des contacts entre Blancs et Amérindiens dans le territoire aujourd'hui appelé Canada, les premiers traitaient les seconds de « sauvages » (6), par opposition à « civilisés ». Voilà trois binarités :

Monde négroïde	°	*Monde blanc, non « coloré »*
Monde souterrain	°	*Être mobile*
Sauvages	°	*Civilisés*

Face au monothéisme européen, les premiers colons, en Afrique, en Asie ou en Amérique, ont rencontré le « tribalisme », le « fétichisme », l'« animisme », le polythéisme. Il y a là encore, face à une formulation claire des choses et une reconnaissance « unique » de Dieu (la civilisation judéo-chrétienne, par exemple), un monde païen, aux contours flous et aux pratiques douteuses, où la langue et les croyances ont des « significations hypothétiques, et qui évoquent une *difficulté de marcher droit* » (7), au sens propre et au sens figuré.

SEDENTARISME	°	*VOYAGE*
Sauvages	°	*Civilisés*
Animistes, païens ou polythéistes	°	*Judéo-chrétiens ou musulmans*
Autochtonie	°	*Négation de l'autochtonie*
De la difficulté de marcher droit	°	*Ils marchent droit*
Oralité	°	*Ecriture*
Structure chthonienne	°	*Structure céleste*
« Faiblesses »	°	*Puissance*
Amérindiens	°	*Jacques Cartier*
...	°	...

Ces binarités peuvent paraître quelque peu schématiques. Pourtant, on retrouve quelques faits qui viennent troubler nos certitudes. Un exemple frappant, c'est la « mobilité » et l'omniprésence du monde et de la culture nègre, dans tous nos voyages, nos mythes et notre civilisation.

L'Afrique noire qui devrait se retrouver dans la catégorie de la structure chthonienne, avant de subir elle-même l'invasion colonialiste et esclavagiste, aura disséminé sa culture et son art un peu partout. L'histoire écrite ne nous décrivait pas les Africains comme partout. L'histoire écrite ne nous décrivait pas les Africains comme un peuple voyageur, conquérant, s'aventurant à l'extérieur de leurs frontières continentales.

Si on a reconnu l'influence de l'Art Nègre dans les « Demoiselles d'Avignon », tableau de Picasso ou dans la « Tragédie du Roi Christophe », pièce de théâtre d'Aimé Césaire, on a décelé, bien avant, au Mexique médiéval, la trace des marchands mandingues.



Masque d'ivoire d'un roi du Benin, 1472.

Le donné dans la culture américaine ne s'organise pas comme donné mais se déploie comme une puissance dans l'excès, le multiple, la profusion qui rend intelligible ce fameux pragmatisme américain: pour se voir la société doit se faire.

« Nous observons la fusion de deux éléments, tradition et innovation, dans la formation de l'empire aztèque... Cette fusion fut accélérée par l'arrivée d'immigrants cultivés qui apportaient avec eux un ancien savoir. Les plus intéressants d'entre eux sont ceux que les chroniques appellent : 'Ceux-qui-revinrent...' » (8).

Immigrants cultivés... Ce n'est donc pas d'aujourd'hui que l'apport de toute immigration nécessite un éclairage nouveau. Mais il y a ici une différence de taille. Il eût été intéressant d'examiner la percée d'une lointaine culture animiste et « sauvage », dans un monde monothéiste et « civilisé ». La différence, c'est que la rencontre des civilisations mandingue et aztèque, c'est la fusion de deux mondes cultivés et *ouverts*, sans négation objective de l'une par l'autre, contrairement au nombrilisme ou à l'ethnocentrisme de certaines autres civilisations.

Cette percée de la culture noire se retrouve aussi lors du voyage de Jacques Cartier. Son interprète était un noir ! C'est que dans l'aventure du voyage, l'homme va à la rencontre de l'homme, à la rencontre de lui-même. Pour se rassurer, il a parfois rabaissé l'autre à une conception péjorative. Mais voyager, c'est aller rencontrer un autre, un autre plantigrade. Nous sommes tous des plantigrades. Nous sommes tous des plantigrades, et nous marchons droit. □

Références :
1- *La découverte de l'Amérique. Journal de bord. 1492-1493 :* François Maspéro. P. 31
2- Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale ;* Plon
3- Cyrus Gordon, *L'Amérique avant Colomb :* Robert Laffont.
4- Ivan Van Sertima, *Ils y étaient avant Christophe Colomb :* Flammarion. P. 35
5- Lucien Sebag, *l'Invention du monde chez les Indiens Pueblos ;* François Maspéro. P 25
6- *Recherches amérindiennes du Québec ;* Vol. XIV, N.1 P. 49
7- Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie Structurale :* Plon. P. 237
8- Ignacio Bernal, *Mexico before Cortez.*

America!
AMERICA!



Jacques Mascotto

"Red rose the clouds from the atlantic in vast wheels of blood, and in the red clouds rose a wonder o'er the atlantic sea."
William Blake

L'Amérique comme vision! Red orc, la baleine rouge, insuffle l'énergie de la rébellion contre urizen, la tyranie, urizen l'esprit du mal. L'Amérique, gigantesque citerne de forces submergeant la raison. L'Amérique, immense réservoir débordant et jaillissante fontaine: Walt Whitman, en la célébrant, fête l'univers, acclame la vie, accueille les espaces, commémore le passé de l'homme et ouvre les portes du futur... L'Amérique, une terre, un continent, le monde, l'univers: le poète loue l'abondance, la texture de l'œuvre des mains, celle des arbres et des fleuves. Whitman inhale l'Amérique. Mais quelle puissance fait dire au poète: Salut à toi l'Amérique. Quelle puissance se manifeste par la voix de Saint-John Perse: J'ai lieu de louer? I know a wind in purpose strong, it spins against the way it drives... Herman Melville suggère peut-être la réponse. Vivre en Amérique veut signifier: vivre l'Amérique, vivre in *the American Grain*, accepter défier, se souvenir et commencer, comme l'invitait avec force William Carlos Williams. Et pourtant! Avec ses *Trois essais sur l'insignifiance*, un combattant de la première heure s'est avisé de statuer sur l'Amérique, s'est enquis de lui régler son compte, en quelque sorte.

L'Amérique, civilisation de la mécanique et du Hamburger, Hollywood et Silicon Valley, happening et ice cream! Mais que sont venus y faire Renoir, Duchamp, Saint-John Perse, John Cowper-Powys, Marguerite Yourcenar, Nabokov, W.H. Auden, Dylan Thomas? une culture pragmatique obsédée par l'action, le faire?

Mais pourquoi l'action relèverait-elle de l'obsession? Et ce fameux pragmatisme américain est-il si « insignifiant » que cela lorsqu'on prend la peine de lire Charles Peirce, George Herbert Mead ou John Dewey? Et comment nier qu'une des philosophies politiques les plus précieuses de ce siècle, celle de Hannah Arendt, ait pris forme et chair sur le sol américain?

Alors que l'Europe se débattait avec son néant, son absurde, son non-être, sa nausée, ses structures, il ne faudrait pas oublier que l'Amérique a vu naître et créer: Gertrude Stein, Théodore Dreiser, John Dos Passos, William Faulkner, William Carlos Williams, Thomas Wolfe, Henry Miller, John Steinbeck, Mary McCarthy, Saul Bellow, Bernard Malamud, William Styron, Philip Roth, Sylvia Plath, etc.

Avec leurs œuvres, c'est l'Amérique qui vit, qui meurt, grouille, pousse, naît, souffre, se lamente, avec ses injustices, ses promesses, ses objets, mais aussi avec son âme, parce qu'en Amérique, plus qu'en Europe, du moins l'Europe du XXᵉ siècle, les objets ont une âme, les rues ont une âme, une prégnance anthropologique. Même les poubelles et les déchets! Et s'il ne faut pas célébrer le détritus, reconnaissons au moins que l'Amérique est démocratique jusqu'au déchet. Quand verra-t-on le gratin culturel parisien pédaler dans le ventre des poubelles pour se rendre à une mondaine soirée, comme s'y plie de bonne grâce le jetset de Broadway?

La physis de l'âme, l'historicité de l'objet captant et irradiant du sens et de l'identité, tout ce qui donne du relief, de la texture, de la vie à l'esprit, un esprit toujours incarné, même si la crasse lui rappelle ses aventures dans l'horreur — c'est d'abord ça l'Amérique, la culture de l'Amérique, l'universel dans la multitude des particuliers. Saul Bellow dans *Herzog* a écrit des choses fort significatives sur la « significiance » de l'Europe. À Martin Heidegger, il pose la question: "I should like to know what you mean by the expression, "The fall into the quotidian". When did this fall occur? Where were we standing when it happened?" Et plus loin, il nous livre ce beau passage: "We must not forget how quickly the visions of genius become the canned goods of the intellectuals. The canned sauerkraut of Spengler's Prussian socialism, the commonplaces of the wasteland outlook, the cheap mental stimulants of Alienation, the cant and rant of the pipsqueaks about inauthenticity and for lorness". C'est peut-être du pragmatisme, mais il n'est certainement pas insignifiant!

Avant de condamner la culture de l'Amérique pour empirisme bas ou vulgarité matérielle, il conviendrait d'examiner le statut de l'objet chez Walt Whitman qui a été un des grands inspirateurs de la littérature américaine du XXᵉ siècle:

° « Les formes, les objets, les croissances, les humanités, s'incorporent aux fresques spirituelles ».
° « J'examine de nombreux objets, dont aucun n'est semblable à l'autre, et qui tous sont bons ».
° « J'ai, dans mon être, de puissants récepteurs et conducteurs / qui saisissent les objets à mon passage et les font entrer en moi, sans douleur ».
°«Et il n'est nul objet, si frêle soit-il, qui ne puisse servir de moyeu aux roues de l'univers ».
° « J'entends et je vois Dieu dans chaque objet ».

° « Vous, objets diffus, qui formez mes poèmes ! ».
° Etc, etc.

L'objet est marqué du sceau du monde, l'esprit voyage dans l'objet : pas de monde sans objets. L'objet indique que l'homme ne peut rien entreprendre sans donné, sans déterminations, par lesquelles il initie, commence et fonde. La fondation porte le commencement. Pierre Vadeboncœur a réussi le tour de force de faire passer l'Atlantique entre la culture, l'Europe et l'insignificance, l'Amérique, sans parler du totalitarisme, du nazisme, de l'holocauste, comme si les fleurons de la culture européenne pouvaient briller du même éclat avant et après Auschwitz ! N'oublions pas que la quête de l'absolu a débouché souvent sur la barbarité, et en termes d'insignifiance, que l'on lise Bruno Bettelheim, Hannah Arendt ou David Rousset, on ne trouvera rien qui égale les exécutions concentrationnaires sous la musique de Beethoven.

Alors qu'il s'est trouvé des poètes en Europe pour glorifier le travail, plusieurs en Amérique à l'instar de Louis Zukofsky dans *A.9* ont écrit :

"So thwarted we are together impeded-the labor speeded while our worth decreases-Naturally surplus value increases".

Comment ne pas penser à Jérome Rothenberg dans : *Esther K. comes to America :*

"an aged couple / smelling of wet sheet / they will sometimes be holding hand / feeling now small the palms are : The wilderness has shrunk them".

Et à Charles Olson : Okill, kill, kill, kill / those / who advertise you / out / *(the Maxismus Poems)*.

À ces noms, pas du tout insignifiants, il conviendrait d'ajouter ceux de : Frank O'Hara, Kenneth Patchen, Gary Snyder, Nathaniel Tarn, Gregory Corso, Robert Duncan, Lawrence Ferlinghetti, Allen Ginsberg, Michael McClure, Clayton Eshieman, George Oppen, Harry Matthews, Jack Spicer, Paul Blackburn, Kenneth Rexroth, Denise Levertov, Philip Lemantia, etc.

Le donné, les déterminations, les objets coulent comme un fleuve, ils ont valeur d'oracle ou de mission. Le donné dans la culture américaine ne s'organise pas comme donné mais se déploie comme une puissance dans l'excès, le multiple, la profusion qui rend intelligible ce fameux pragmatisme américain : pour se voir la société doit se faire. Cela engendre de l'aberration, et de l'insignifiance parfois, mais elles sont, vite entraînées dans la métamorphose du réel, quasiment une épiphanie, dans la métaphore insaisissable de la promesse et de l'espoir, le voyage intérieur et le transit dans les grands espaces. Seul un américain comme Whitman a pu écrire :

« L'insignifiance m'est aussi chère que n'importe quoi ». C'est que l'insignifiance est emportée par le réel qui n'est jamais sûr de lui-même comme l'a bien évoqué Michel de Certeau.

Comme si l'Amérique a inventé Hollywood et Disneyland pour se représenter le fantastique en dehors d'un réel encore plus fantastique ! Si le réel est l'enjeu de l'an 2000, il faudra compter sur l'Amérique !

Le grand roman américain s'est fondé sur la quête de l'Amérique ; elle n'a cessé depuis. En l'an 2000, l'Amérique se cherchera encore. Il était naturel que dans cette quête, l'Amérique s'incarnât à chaque instant, dans le relatif, le peuple et les objets avec la nature comme puissance de fond. Assistera-t-on à une gigantesque bataille entre l'ordinateur et les Montagnes Rocheuses. They still dwarf man, don't they ?

On ne pourrait accuser P. Vadeboncœur de rappeler l'essence symbolique et logothéorique de l'homme. Mais pourquoi l'Amérique serait-elle le lieu par excellence de l'insignifiance ? Lorsqu'on mentionne l'impulsion non contrôlée du faire pour le faire, son caractère inassignable — tout est possible, tout ce qui peut être fait doit être tenté ou fait — on ne met pas en cause une culture particulière mais l'essence même de la technique. Or celle-ci est d'origine occidentale, se déploie en système planétaire, organise un technocosme, arraisonne le logos et s'approprie tous les logoi : socio-logie, thanato-logie, etc. La technique met en péril la culture objective et le monde commun des objets, tant il est vrai qu'un objet technique n'est pas à proprement parler un objet dont l'approche symbolique ou cognitive laisse toujours un reste, des traces résiduelles. Le propre d'un objet (donc non technique) est de s'inscrire dans un champ symbolique, logothéorique et axiologique. En effet, comme l'a montré Kant, la saisie cognitive d'un objet suppose la possibilité de le connaître, c'est-à-dire la connaissance a priori des possibilités sans lesquelles l'objet ne pourrait pas être représenté comme étant. Tel est donc le sens de l'ontologie qui ne garantit nullement la cognoscibilité de l'ensemble du réel. La notion de possibilité est indissociable de celle de reste et de sujet connaissant ouvert à l'ensemble des particuliers, donc au jugement et à l'éthique, c'est-à-dire à une ontologie pratique de l'idéal, du devoir-être et de la volonté.

La critique de l'Amérique n'a rien de scandaleux en soi mais force est de reconnaître qu'actuellement en Europe (surtout en Allemagne, Pays de l'Esprit s'il en est un) cette critique s'avère caricaturale à l'excès et confinant à des absurdités du genre : « l'Amérique est totalitaire », « l'URSS se démocratise en s'europêisant », « l'impérialisme US est pire que la nazisme »... L'américanophobie se dispense d'une théorie de la démocratie et concourt à accepter n'importe quoi (y compris le communisme) qui s'avoue contre les Pershing. Ceux-ci ne suffiront pas, théoriquement et pratiquement, à disqualifier l'Amérique et sa démocratie.

Enfin, le faire et l'éthique nous amènent à poser la question du langage. Se peut-il que celui-ci ne soit qu'enraciné dans le signifiant ? Se peut-il que la signification ne vienne que du significant sans passer par le référent ? Si l'Amérique c'est le faire, n'est que le faire, que dire d'une Europe qui, lancée sur la pente du délire herméneutique, poursuit la signifiance dans cette inflation du langage qui lui est propre ?

La prolifération du logos, par lequel les mots engendrent les mots à l'infini, amenuise le sens, ne produit aucune signification. D'une part, en doublant le réel, le langage justifie que ce réel soit investi par la technique et monopolisé par l'opérativité. D'autre part, coupé de la référence à la culture objective, à l'histoire, donc aux métamorphoses du sens, le langage tout préoccupé de signifiant, se transforme en exploitation de mots, épuise toute signification dans le ressassement de la signifiance, s'identifie à l'opération, à la technicalité et même à un logos de la technique, c'est-à-dire une techno-logie. Le langage tend à devenir l'envers de la technique et l'objective dans les deux cas. Comme quoi il est dangereux de voir de la significiance ou de l'insignifiance partout.

Pour conclure, je dirais que le véritable enjeu ne concerne pas tant le sujet d'une culture particulière, européenne ou américaine, que l'humanité et le monde. P. Vadeboncœur fonde sa critique de l'Amérique sur une conception du sujet, celui des lumières, qui, malheureusement, voit ses racines rongées par le système technicien. Si Hegel avait raison en écrivant que la machine représentait « l'inquiètude du subjectif, du concept, posée en dehors du sujet », il est clair que la technique n'est plus négativité (si jamais elle l'a été) mais technocosme, englobement. Dans ce cas le sujet ne peut se transcender que dans l'humanité. Seule cette dernière serait en mesure de tenir la technique à distance et la laisser fonctionner pour elle-même, sauvant ainsi l'intégrité du politique et du symbolique. L'intersubjectivité est à réinventer et l'Amérique ne peut que jouer un rôle essentiel dans cette nouvelle synthèse. C'est ce qu'indique d'ailleurs le féminisme en posant a priori la question de la condition humaine. À cet égard l'Amérique n'est pas à la traîne de l'Europe. □

P—250

0 62623

«Mes voyages en Canada» de Marc Blais

DU MYTHE À L'UTOPIE

Anna Gural

Lire un film ne veut pas dire chercher la signification du texte filmique car celui-ci ne produit pas de sens en lui-même ; il peut, au contraire, bloquer un certain nombre d'investissements signifiants en raison de contraintes internes. Lire un film, pour reprendre l'idée de base de la sémio-pragmatique[1], c'est en analyser le sens tel qu'élaboré par deux actants : le réalisateur et le spectateur. En fait, lire un film, c'est essayer de comprendre la manière dont on veut qu'il soit compris. Dans une perspective théorique qui donne à lire de cette manière la production de sens d'un film, c'est à l'institution *que revient le rôle de positionner son spectateur*. D'où la nécessité, lorsque l'on analyse un film, de bien préciser dans quel cadre institutionnel on se situe. Je me propose donc par le détour de la génèse du long métrage tourné en 16mm, « Mes voyages en Canada » de Marc Blais, d'établir l'institution à laquelle ce film appartient afin de déterminer, pour parler en termes de stylistique des effets, les intentions du réalisateur et les réactions affectives du spectateur.

Tout d'abord, précisons que les contraintes qui pèsent sur ce film sont lourdes puisqu'il s'agit là d'une œuvre de commande faite à l'occasion d'un événement précis, le 450[ième] anniversaire de l'exploration du golfe et du fleuve Saint-Laurent par Jacques Cartier. De plus cette production s'inscrit dans le cadre plus large de la série des grands explorateurs, projet pédagogique mis sur pied par l'université populaire. Dans un préambule où, sur la scène de l'Arlequin, il raconte la naissance de « Mes voyages en Canada », Marc Blais ne manque pas de souligner les lacunes de son expérience pour mener à terme une telle réalisation : « Je ne suis ni un cinéaste, ni un historien, ni un navigateur », dit-il. « Toutefois, j'ai accepté de relever le défi, car j'ai réalisé que pour mieux saisir l'ampleur de l'entreprise de Cartier, il fallait qu'un explorateur d'aujourd'hui présente l'explorateur d'hier, qu'il nous introduise dans le monde de ces grands aventuriers pour en comprendre le véritable sens.



Photo : François Rivard

Dans l'élaboration du projet, il m'a d'abord semblé essentiel qu'un impressionnant voilier soit le fil conducteur qui nous permette de suivre l'évolution du film et d'apprécier les beautés de notre grand fleuve. Étant professeur de formation, j'ai ensuite ressenti le besoin d'avoir à mes côtés une équipe de jeunes gens, garçons et filles, en qui toute la jeunesse pouvait s'identifier pour redécouvrir nos belles régions. Le film est une prise de conscience du territoire et de ses beautés. J'ai voulu partager avec le public mon amour de nos régions et ma passion de nos grandes étendues ». De la même manière qu'un écrivain précise ses intentions dans la préface de son livre, le réalisateur présente son film aux spectateurs non seulement pour en relater la génèse mais encore et surtout pour en proposer un modèle de lecture.

On voit bien de ce fait qu'il ouvre la porte toute grande à l'idéologie : celle-ci trouve dans l'exposé d'intentions un réceptacle tout naturel, en raison des modalités de cette sorte de discours ou de ce que l'on appelle sa grammaire d'énonciation. Par elle, l'expression du préambule devient acte, le locuteur s'y fait autorité et le discours s'y change en dogme.

En exaltant les beautés territoriales de la Nouvelle-France, Marc Blais laisse entendre au public qu'il s'apprête à voir une suite d'images-mouvements, un documentaire touristique tel que le conçoivent en général des organismes comme Parcs Canada. Les visées de ce cinéaste qui se propose de reconstituer afin de comprendre, sont propres à ce genre



Photo : François Rivard

cinématographique. Mais l'on peut se demander de quelle sorte de reconstitution il s'agit. Certes pas d'une reconstitution historique exacte, le budget alloué à la production du film étant trop modeste pour mettre de tels moyens en œuvre. Pour nous ramener au passé, le réalisateur n'a d'autre solution que d'effacer le plus possible toute trace de civilisation, de mettre à nu le décor afin de pouvoir y inscrire quelques signes culturels de l'époque, tels que les costumes ou les châteaux, dont celui de Fontainebleau où Cartier s'entretenait avec François 1er. Par là, il manifeste son désir de nous faire voir comme celui qui a vu. La démarche proposée est celle du film de reportage où le spectateur a l'impression d'être dans le feu de l'action, de re-vivre ou re-découvrir ce qui défile sous ses yeux.

Ce que Blais cherche à reconstituer, ce n'est pas tant la beauté des vastes étendues vierges que l'émerveillement de l'exploration, — il faut voir, me semble-t-il, le voilier « Bel Espoir II » comme une allégorie de celle-ci —, l'ébahissement de la découverte. D'où la nécessité pour le cinéaste d'interpréter lui-même le rôle de Cartier, non pas le vrai dont on ne connait même pas le visage, mais le Cartier légendaire des livres d'images, l'explorateur mythique à la longue barbe, au visage raviné par les vents marins. Par ce subtil processus d'identification, Blais manifeste son omnipotence de réalisateur détenteur du voir, de sorte que le spectateur balloté entre la fiction et la réalité, ne songe guère à mettre en doute l'authenticité de ce regard.

S'il est vrai qu'aucun film ne peut prétendre à l'objectivité pure car les faits enregistrés, dès lors qu'ils sont mis en images, ne sont plus tout à fait les mêmes, du moins est-il possible d'opérer une mise à nu intelligente pour retrouver non pas le réel mais l'idée du réel et son véritable sens. L'auteur de « Mes voyages en Canada » n'a-t-il pas manifesté son désir de comprendre en profondeur le monde des aventuriers ? Projet intéressant certes, mais qui échoue tant le film est pris dans l'engrenage des contraintes matérielles, thématiques et cérémonielles puisque nous avons affaire à une œuvre de commande. Celles-ci bloquent la signification profonde du film et le fissurent de toutes parts afin que circule librement le discours idéologique officiel qui est en filigrane de toute manifestation commémorant le 450[ième] anniversaire de l'arrivée de *Jacques-Cartier au Canada*.

Le récit commenté des trois voyages de l'explorateur maloin que nous lit Marc Blais sur la scène de l'Arlequin, sous des dehors objectifs et didactiques, se prête très bien au jeu de l'idéologie. Le réalisateur est d'autant plus crédible qu'il est professeur et d'autant plus puissant qu'il est sur l'estrade, devant son film, devant le public. De ce fait, il empêche ce dernier de pénétrer dans l'univers filmique, pour le confronter comme au théâtre, à la réalité de la scène, de sa voix, de ses gestes, de ses mots. Le spectateur est constamment bousculé dans sa rêverie par le discours de l'orateur, sorte de hors-film faisant suite au préambule, dont le rôle n'est pas d'expliquer l'image, mais de l'étouffer, d'en tuer la réalité. Ainsi, une compétence narrative héritée des livres d'histoire et des récits de voyage vient heurter de plein fouet une compétence discursive au service d'une pratique cérémonielle et un matériau documentaire recueilli par observation directe. De ce carambolage, naît un message protocolaire qui réanime tous les lieux communs populistes, patriotiques et glorificateurs colportés par les panégyriques. La manipulation de l'Histoire est aisée car le public moyen ne conteste pas les connaissances du pédagogue, dont le savoir est issu de codes culturels, mythiques et idéologiques familiers à tous.

Pourtant, il est difficile d'authentifier un tel savoir qui relève de deux fictions offi-

cielles, celle de l'Histoire vulgarisée et des « Récits de voyage de Cartier ». Ces écrits ont un caractère anecdotique et ne sont pas exempts de cachotteries : Blais mentionne que l'explorateur ne pouvait tout écrire, par craimte de se faire voler ses secrets. Le cinéaste aurait pu démystifier le mythe légendaire de Cartier, ne serait-ce qu'en parlant de Giovanni Caboto ou de la disparition des neufs indigènes qui, enlevés par l'explorateur maloin, ne sont jamais revenus en Nouvelle-France. Or, dans son film que l'on peut également considérer comme la fiction d'une fiction, le fait historique n'est là que pour être transformé et débordé par la fable et l'image symbolique, dont le signifié est l'utopie d'un pays à reposséder. Si la croix de Gaspé, haute de trente pieds, sur laquelle se retrouve l'écriteau portan la mention « Vive le roi de France », est de nouveau érigée par les jeunes étudiants de Blais, c'est afin que ceux-ci « reprennent possession de leur pays au nom de la jeunesse ».

« Mes voyages en Canada » de Marc Blais est un long métrage astucieux car il joue sur plusieurs tableaux : ceux du documentaire, du film pédagogique et de la fiction, diluant ainsi les attentes du spectateur. Dès lors, ce dernier re-vit docilement , non pas la traversée de Saint-Malo à Hochelaga mais le parcours du mythe de l'explorateur à l'utopie d'un pays à re-conquérir. Trop occupé à écouter un réalisateur qui du haut de la scène se manifeste comme le seul détenteur du faire, du voir et du savoir, le public absorbe sans rechigner une idéologie de commande d'autant plus efficace qu'elle est tissée à la fois dans le récit, dans le discours et dans les images du film. □

Note 1 : La sémio-pragmatique relève de la sémiologie et a pour fonction principale d'étudier la production de sens dans le cadre de la communication filmique. Afin de mieux connaître les visées de cette théorie, le lecteur pourra se référer à l'article de Roger Odin, « Pour une sémio-pragmatique du cinéma », *IRIS*, Revue de théorie de l'image et du son, No 1, Paris, Analeph, 1er trimestre 1983.

Jacques Cartier et les média: HEROS NATIONAL ET ENJEU POLITIQUE ?



Photo : O.N.F., Les voitures d'eau.

Simone Suchet

Depuis quelque temps déjà, des articles variés, des affiches de toutes sortes, des livres de plus en plus nombreux sont consacrés à Jacques Cartier et au Saint-Laurent, ceci à l'occasion du 450e anniversaire du premier voyage du célèbre Malouin dans notre pays. C'est en effet le 20 avril 1534 que Jacques Cartier, grand et robuste gaillard et capitaine de renom, quittait Saint-Malo et partait à la découverte de la Chine, de ses épices et de ses innombrables trésors. Qu'il ait débarqué au Canada n'est pas une des moindres ironies de l'Histoire et c'est aussi ce qui le faisait entrer dans l'Histoire. En cet an de grâce 1984, Jacques Cartier se retrouve donc héros national du Canada, c'est à dire de ce pays qu'il a découvert bien malgré lui et qu'il n'a jamais considéré que comme un lieu de transit vers l'Orient tant rêvé. D'ailleurs, il ne faut jamais oublier que s'il a remonté le Saint-Laurent, c'est parce qu'il croyait qu'il s'agissait là du passage vers la Chine.

La couverture de l'événement Cartier se fait principalement à trois niveaux qu'on pourrait grossièrement diviser ainsi : la campagne publicitaire proprement dite ; les articles informatifs portant sur les diverses manifestations prévues pour l'été Mer et Monde : enfin quelques articles de fond qui se trouvent principalement dans le cahier *Odes au Saint-Laurent* (Le Devoir, samedi 28 avril 1984) et dans le dernier numéro de la revue *Forces* (Numéro 66, Printemps 84) entièrement consacré à Jacques Cartier et au Canada.

Jacques Cartier, c'est donc l'histoire mais c'est aussi au-delà de l'histoire la réalité quotidienne et les affaires qui ne perdent jamais leurs droits. Jacques Cartier se retrouve alors prétexte à nous inciter à pratiquer des sports... nautiques comme bien entendu, à voyager, à s'amuser, etc. Jacques Cartier, et avec lui le Saint-Laurent, se retrouvent donc apprêtés à toutes les sauces et on leur fait dire n'importe quoi. Le Ministère de l'Environnement du Québec profite de l'occasion pour annoncer qu'« au Québec en 1984, l'eau, c'est le temps d'en traiter. » Le Ministère des Communications du Canada propose, dans le même esprit de découverte et d'innovation qui animait Jacques Cartier, de créer des liens entre les continents et les peuples de la terre ; quant à Bell Canada elle continue à nous dire, sur fond de mer et de ciel également bleus et de gracieux voiliers, que les rapprochements passent par Elle. Et bien d'autres encore ...

Dans un autre ordre d'idées, Jacques Cartier c'est également l'occation de raconter les mille et un avatars des célébrations Québec 1534-1984, de nous informer sur l'incroyable prolifération des divers comités organisateurs, de nous détailler l'effarante multiplication des structures, de nous narrer les luttes intestines que se livrent les divers paliers de gouvernement avec batailles des drapeaux québécois et canadien, guerres de protocole et campagnes de charme lors des visites de nos élus en France... Evidemment, tout cela coûte bien de l'argent et c'est ainsi que le budget initial prévu de $6 millions atteint et probablement dépasse, à l'heure qu'il est, les $60 millions il est vrai que maintenant on a droit à un été Mer et Monde avec voiliers, vedettes, feux d'artifice, son et lumière alors qu'à l'origine la célébration devait se limiter à un grandiose rassemblement nautique. C'est à se demander si, mine de rien, M. Drapeau ne se serait pas occupé de tout ?

Plus on lit, plus on tente de s'informer et plus la confusion s'épaissit. Confusion aussi dans les écrits historiques, confusion volontairement alimentée par les partipris respectifs de l'un et de l'autre. En effet, alors que les historiens canadiens-français font tout leur possible pour éliminer toutes les expéditions, antérieures à celle de Cartier, qui auraient pû s'approcher des côtes canadiennes surtout si elles étaient dirigées par des anglais, les historiens canadiens-anglais, H.P. Biggar en tête, s'acharnent à tirer de l'oubli les précurseurs de Jacques Cartier, ceci avec un souci tellement minutieux du détail qu'il va jusqu'à affirmer que John Cabot a été le premier navigateur à mettre officiellement les pieds sur le sol de ce qui deviendra le Canada, le samedi 24 juin aux environs de 5 heures du matin, en 1497, ceci dans le but évident d'essayer d'établir l'existence d'un fondement anglais antérieur à celui des français.

Heinz Weinmann nous offre un article à la fois passionnant et fort pertinent intitulé *Jacques Cartier découvreur du Canada...malgré tout* dans lequel il replace dans son contexte historique l'expédition de Jacques Cartier et ses premières installations sur ces terres nouvellement découvertes détruisant, par la même occasion, quelques « *mythes* » solidement ancrés dans l'inconscient collectif québécois, à savoir ceux de Cartier explorateur, agriculteur et missionnaire alors que l'histoire a prouvé le contraire. Il est en effet connu que les premières tentatives de colonisation de Cartier ont échoué tout comme on sait que la mission spirituelle n'a jamais été le but des expéditions du Malouin mais qu'elle n'a constitué qu'un pis-aller visant à se consoler de l'échec de la mission matérielle originelle qui était de trouver le passage vers l'Orient, vers le Cathay et le Cipango mythiques. Car il ne faut pas l'oublier : Jacques Cartier n'a jamais voulu découvrir le Canada pas plus qu'il n'a reconnu, à aucun moment, la continentalité de la terre nord-américaine qu'il venait de découvrir.

Dans *Forces*, il y a plusieurs articles fort intéressants : la diversité des angles de recherche permet de dégager une vision multiple de l'histoire canadienne-française de l'arrivée de Jacques Cartier à nos jours. Nous apprenons quels furent les premiers constructeurs du pays, les difficultés qu'ils ont rencontrées et les tâches qu'ils ont accomplies ; nous apprenons également quel fut l'apport de ces femmes extraordinaires qu'étaient Jeanne Mance, Mère Marie de l'Incarnation et d'autres moins connues peut-être mais tout aussi courageuses comme Angélique Faure, Madame de Bullion qui finança les premières installations de l'Hôtel-Dieu de Montréal. Ces divers articles sont, pour la plupart, fort bien documentés, agréablement écrits et joliment illustrés et présentent un intérêt certain. Malheureusement ils me semblent tous

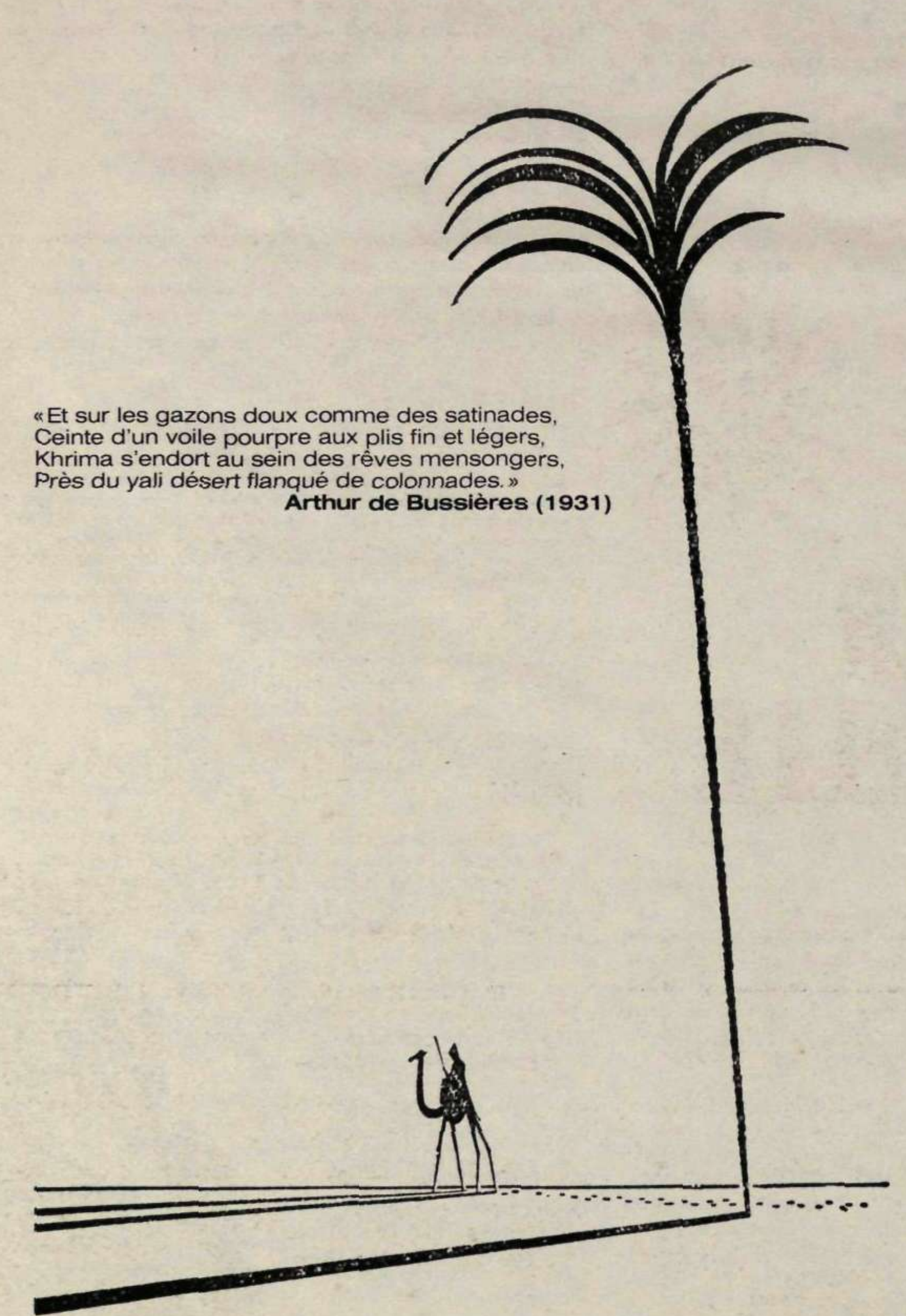
souffrir d'un manque évident de recul critique quand ils ne tombent pas dans la complaisance, transformant les premiers explorateurs en héros ou en surhommes avant la lettre. L'article de Jean Sarrazin intitulé *Le Saint-Laurent, le fleuve qui engendra un peuple et une civilisation* m'apparait particulièrement révélateur à cet égard; quoique très intéressant en termes des renseignements qu'il contient, cet article pêche par un excés de ferveur nationaliste qui ne sert en rien l'Histoire pas plus qu'il n'aide à l'avancement de la cause québécoise contemporaine.

Québec 1534-1984, c'est également l'occasion de publier quelques livres. Vient de paraître un ouvrage pour enfants intitulé *Jacques Cartier raconte* et pour juin on nous annonce la sortie d'un ouvrage collectif *Le Monde de Jacques Cartier*. Pour l'instant, ce que tout le monde peut admirer (enfin ceux qui peuvent débourser $70!), c'est *Le Saint-Laurent*, superbe album contenant de magnifiques photographies de Mia et Klaus et la reprise d'un texte superbe de Pierre Perrault intitulé *Toutes Isles, Chroniques de terre et de mer* (paru en 1963 chez Fides). Cette reprise, dont je me réjouis fort par ailleurs, ne manque pourtant pas de me déranger dans la mesure où elle m'apparaît comme une sorte de récupération opportuniste. Je m'explique: voilà plus de vingt ans que Pierre Perrault ne cesse de chanter avec une persévérance obstinée et passionnée son pays et son fleuve, allant à contre-courant des modes et ne craignant pas de s'aliéner une bonne partie de l'intelligentsia québécoise qui le traitait de passéiste. Comme Perrault dérangeat et agaçait, on s'empressait de l'oublier or voici que soudain, par le simple fait de ce 450e anniversaire de l'arrivé de Jacques Cartier sur nos terres, Perrault se retrouve de nouveau à l'honneur et en toute première place.

Non seulement on reprend un de ses plus beaux poèmes mais en plus, dans un article intitulé *Quand la caméra se tourne vers le Saint-Laurent* (Le Devoir, samedi 28 avril 1984), Jules Richard se livre à une réhabilitation en bonne et due forme de toute l'œuvre cinématographique de Pierre Perrault disant combien *Pour la Suite du Monde* (1962) n'a pas vieilli et combien il serait dommage de reléguer aux archives folkloriques ce film qui constitue avec *Les Voitures d'Eau (1968)* « sans doute les deux plus beaux poèmes cinématographiques consacrés au fleuve ainsi que le meilleur exemple de cinéma direct de notre cinématographie nationale ». Il me semble que cette « redécouverte » fort à propos de Perrault et de son œuvre s'inscrit parfaitement bien dans la vaste entreprise de propagande nationaliste et indépendantiste qu'est devenue la célébration de l'Evénement Québec 1534-1984.

Jacques Cartier se retrouve donc ainsi comme enjeu politique d'une guerre Québec-Ottawa qui dure depuis déjà trop longtemps, et se retrouve aussi comme prétexte à un resserement des liens culturels et économiques entre le Québec et la France. Selon moi, il est infiniment regrettable de voir les luttes d'influence se perpétuer indéfiniment par Cartier interposé, déplorable de voir la politique prendre le dessus de l'histoire et de la culture tout cela dans le but de redonner vie et élan à un idéal indépendantiste en très sérieuse perte de vitesse.☐

Le mythe de L'AILLEURS



«Et sur les gazons doux comme des satinades,
Ceinte d'un voile pourpre aux plis fin et légers,
Khrima s'endort au sein des rêves mensongers,
Près du yali désert flanqué de colonnades.»
Arthur de Bussières (1931)

(l'ailleurs, l'écartèlement, le sud hantent l'*imaginaire de la littérature québécoise*, les livres discutent souvent de cette fuite vers les montagnes du nord où vers les autoroutes du sud et c'est toujours le même recommencement des choses qui s'effectue, un *mythe* est au centre de ces ramifications, celui de l'effleurement épidermique des consciences, il y a une sorte de beauté dans ces fuites éperdues, ici partir c'est souvent exister, ici écrire c'est souvent s'enfuir — en nous-même, dans le territoire du langage, dans l'inventé —, la littérature québécoise s'alimente de partout (courants formels européens, beat generation américaine, philosophies orientales...), il y a je crois une sorte de *mixture* opératoire qui donne à la littérature québécoise un état particulier de frémissement, l'ailleurs est toujours là pour soulever nos peaux et nos rêves, pour inquiéter nos certitudes, pour nous permettre de survivre sans territoire, vouée à l'imaginaire voilà le destin d'une littérature mineure minant la langue et traversant les doses d'inouis)

Claude Beausoleil

«Ils chantaient avec leur sourde musique
De Shanghaï à Moscou
De Singapour à Coventry
De lidice à Saint-Nazaire
De Dunkerque à Manille
De Londres à Varsovie
De Strasbourg à Paris»

Alain Grandbois (1948)

«Etait-ce à Montréal à Paris à Amsterdam
A Copenhague à Florence peut-être»

Jean-Guy Pilon (1960)

«this is a beautiful game
caro mio
words words words
nous sommes dianétiques ce soir
dans un sombre tripot de Macao
dans tes yeux de diamant 24 carats
je vois passer des cargots suédois»

Yolande Villemaire (1983)

«Zapothèques Mixtèques ravages de l'oubli
ville funéraire à l'usage de son déclin
Monte Alban
du haut d'un escalier de pierre j'écris
ruines spectaculaires
ruines balayées de vent»

Claude Beausoleil (1983)

«Quelque part les cocotiers renoncent: pays du sapin,
Laurentides Tropicales.
(Orange street dans la mémoire, pyramides de citrons,
sueur où vivent les mirages)»

Pierre Nepveu (1977)

«L'horizon se catapulte derrière les feuillages
tropicaux et asiatiques: Montréal aura eu raison de
Bangkok.»

Jean-Paul Daoust (1983)

«La Madone aux yeux peints, en simarre de soie...
Venise de tourment, de volupté, de joie!»

Paul Morin (1912)

«Je retourne à Katmandou. A pied. Un camion-citerne me prend
sur la route. Passagère silencieuse dans la cabine bariolée.
Bardée de formica. Comme une cuisine d'Abitibi.»

Louise Desjardins (1983)

«Amant de ma tristesse, un plaintif rossignol
Affligera longtemps la nuit orientale!»

Medjé Vézina (1934)

«Cuba coule en flamme au creux du lac Léman...»

Hubert Aquin (1965)

«Dans les eaux de Curaçao la nécessaire
turbulence du personnage comme une trame
sonore.»

Nicole Brossard (1982)



LA MER EST BELLE

Claude Beausoleil



Photo: Mauro Peressini

Claude Beausoleil

La littérature est le lieu du voyage.
Il sont partis dans les mots, dans les pages vers le rêve ou le corps du rêve. L'Amérique a ses mémoires. Atlantide remontant le cours des désirs elle dérive dans les cerveaux et circule mythique pour relancer les pulsions de la découverte. Il ne s'agit pas de découvrir du neuf. Il s'agit de découvrir du rêve.
Ils sont partis.
Ils sont revenus.
Ici et ailleurs au centre du paradoxe.
Les mots tanguent.
« *La littérature est la mémoire du verbe écrire.* »
Yolande Villemaire
Ils sont aux aguets.
Ils se prélassent.
Ici dans la page et dans la suite des inventions
Le voyage est toujours une fuite en soi-même.
Le voyage est ce surplus qui cerne la vie.
Le voyage décuple nos images.



La littérature québécoise voyage depuis longtemps.
Jeune littérature (le premier livre est paru en 1837 — *Le chercheur de trésors* ou *l'influence d'un livre* de Philippe-Aubert de Gaspé fils — donnait déjà l'enjeu: décrypter l'*or* des formes pour faire parler le réel et le rêve.)
La quête était donc inscrite dès le commencement.
Sous l'influence d'un livre.
Ainsi le fils avant son père (qui publiera plus tard *Les anciens canadiens*) donne l'input.
Ecrire au large des mots.
Ecrire dans la mémoire.
Ecrire des mémoires.
Passé/Présent/Futur.
Les mots s'emballent et tout fomente une traversée.
Eudore Evanturel (1876) parle de l'Espagne (quittons ma belle) et d'autres refont les rites du voyage dans le temps: Paul Morin (La californie, Venise, Tokio...).
Et les poètes ambassadeurs.
Et le poète exploréen.
Et les romanciers sillonnent d'autres imageries: La suisse. New York israël hawai la jamaïque Bangkok, la floride et souvent encore la californie...
Ecrire que l'écriture nous transporte ailleurs en elle-même.
Ecrire que les jeux sont multiples, débordants.
Ecrire que la littérature québécoise s'envole.
Une histoire de pistes.
Un travail en transformation.
Un puzzle qui fréquente les dédales de l'imaginaire.
La Littérature est un mot
comme le mot voyage est un mot
D'Ankéou (Alain Grandbois y publiait ses premiers poèmes au début du siècle) à Curaçao.
D'Alexandrie à Londres.
Du désert aux luxuriances.
De la carte au territoire.
Du sud au nord.
De la forme au sens.
Du mot à l'image.
Les écritures québécoises participent de cette entreprise de recherche universelle.
Ils ajoutent une variante au profil de la mémoire collective.
Le livre est un univers mobile.
Ils sont partis dans les mots, dans les pages vers le rêve ou le corps du rêve...
Ils sont partis et ils sont revenus:

« C'est le commencement du monde. Je glisse en canot vers Hochelaga. C'est l'automne. Il fait soleil, très soleil. Je suis le grand chef Ottawa en route vers Hochelaga. L'eau est si calme que les rives du Saint-Laurent s'y reflètent comme dans un miroir brillant. On nous donne des miroirs en échange d'un territoire. On nous donne des miroirs et nous nous y mirons tandis que le sol se dérobe sous nos pieds. Je glisse sur l'eau glacée du Saint-Laurent, heureux, malheureux, beau temps, mauvais temps. Tout cela, au fond, importe peu. Le temps est un cercle, j'habite un cercle, mon peuple est circulaire. On nous donne des miroirs pour qu'on pense autrement. On nous donne des miroirs pour nous priver du territoire. Cette eau est bonne à boire, cette terre regorge de gibier, pourquoi tiennent-ils tant à créer des frontières? »
Yolande Villemaire **Ange Amazone**

La littérature est le lieu de voyage.
« Compagnons Chercheurs » allons vers les trésors.
Retrouvons toutes les mémoires du monde.
Partons la mer est belle.

Mai 84

«Mais le rêve se perd. — Le castel en ruine
Passe devant nos yeux fatigués dès longtemps,
Comme le Juif-Errant qui se traîne et chemine,
En haillons, à travers les âges et le temps.»

Eudore Evanturel (1878)

«Et la pourpre vêt la véranda rose,
Et dans l'Eden de sa Louisiane,
Parmi le silence, aux encens de rose,
La créole dort en un hamac rose.»

Emile Nelligan (1899)

«Sur la plage de Malibu
où folâtrent, la nuit,
des stars en bikinis,»

Paul Morin (1960)

«west hollywood holistic dream
sur le sentier des étoiles»

Bernard Pozier (1982)

From the heart of darkest America:

Laurie Anderson

Photo: Lynn Goldsmith Alpha Diffusion



Christian Roy

Tout ce qui a trait au Nouveau Monde est impureté et ordure. Le Nouveau Monde pourrit tout ce qu'il touche.
— Henry de Montherlant
(Le Maître de Santiago, I, 4)

This brave New World of ours has rarely found such an engaging interpreter as Laurie Anderson. Recognition of her work has been swift among the avant-garde of the Old World as well as The New, and yet in retrospect, appears like a mere prelude to her emergence as just about the most original pop star around. Montreal has recently been the scene of an outbreak of what one is tempted to call "Andersonmania", as her two scheduled performances at the Spectrum on April 24 were quickly sold out, and popular demand prompted her to give four extra performances. All this unexpected success has fulfilled her fantasy "about American artists (:) to see what could happen when they enter their own culture", "because in the United States artists tend to live in such a rarefied world". So she was delighted when, in the few years preceding the release of her first single *O Superman* (a top five hit in Britain, which landed her a contract with Warner Brothers), she noticed "that different people were starting to come to (her) performances — kids, art people, rock-and-roll people."[1]

Laurie Anderson has been a full-time performance artist since the midseventies abandonning a professorship of Babylonian and Egyptian architecture at Columbia University to give multimedia shows at places like the Kitchen in Soho. She developped her performance while studying sculpture at Columbia and had worked with mixed media as an art history student at New York's Barnard College. The invention of her famous "tape violin" (where the bow is strung with a lenght of prerecorded tape which she plays back manually on a cartridge on the violin itself) dates from this period: she uses it in her performances as a "conversational partner", a "ventriloquist's dummy."[2] She began studying the violin at the age of five, while growing up in a small town outside Chicago (where she was born on June 5, 1947) and where her parents still breed horses for jumping and hunting.

"By 1976, she could be seen at the Museum of Modern Art and the Whitney; soon afterwards, she was invited to Berlin, Amsterdam, Bologna, Brussels, Paris and Milan. In 1979 she premiered *Americans on the Move*; an early version of the first part (now titled "Transport") of United Stated 1-IV, at Carnegie Recital Hall."[3] This seven-hour long multimedia portrait of America was completed in 1982 (excerpts were performed in Montreal at the time), and was born, Anderson said, out of "sitting at dinner tables in Europe and having people ask me: How can you Americans be behaving that way? How could you have elected that guy? What's wrong with you people? What's wrong with your cities? Why are they rotting? Why don't you care about sick people? How can you live in a society run by computers? Why do you spend so much time inside your cars? Why don't you care about your mothers and fathers?"[4] Her response to this barrage of intellectual's clichés *about* American life was to create a performance highlighting the clichés *of* American life. "The idea, she says, is to put familiar objects and cliched situations into other contexts"[2], where they take on revealing new meanings and a charge they have lost through over-use. In the words of a London critic: "Listeners are struck by the way in which she takes snippets of everybody's conversation and invests them with a new potency"[3]. A good example of this is the following passage from "O Superman" where, moments before nuclear destruction, some omniscient, all-powerful and mysterious being warns in an ominous laconic tone of voice:

So you better get ready. Ready to go.
You can come as you are. And pay as you go.
Pay as you go.

Anderson's most famous piece also contains an example of what she recognizes as "The main pitfall" of her type of work, where "the point is to make a combination of things where you can receive all kinds of information at once"; "My main fear is doing that", she says, "because a lot of my work has things to do with politics, economics and what is called "the real world" as opposed to creating aesthethic situations, (...) is didacticism."[5] "O Superman", otherwise something of a masterpiece, with its terrifying, majestic aloofness, is marred by a didactic and somewhat redundant ending, a tentacular Mom — a symbol of a pacifying bourgeois society — which does not hold us only in poetically justifiable and politically evocative "electronic arms", but also in "military", "petrochemical arms"; which is pressing the point a little too hard, and an ugly redundance. With this ending she seems to want to make sure that the aficionados receive the message so that they can congratulate themselves about it and be thankful for it. Edward Rothstein did have a point when, in a review for the *New York Times*, he wrote that "*U.S.A.* was constructed of winks to the knowing, invoking familiar ideas and attitudes. It was an epic juggling act, a glossy pop celebration of accepted ideas, passing provocatively by, like a television variety show for the avant-garde."[6] It is no coincidence that she did, in fact, appear on such a "television variety show for the avant-garde" which was broadcast last New Year's day on educational television and was called "Good Morning, Mr. Orwell" (the title itself rehashed the intellectual cliché of the year!).

Laurie Anderson's second album, *Mister Heartbreak*, and the performance that goes with it (or vice versa), tend to lapse much more easily than *U.S.A.* into that kind of self-indulgence. Though the performance is always exciting and contains hilarious ironic moments (like an impression of a TV personality demonstrating how the first sentence of the Gettysburg Address looks in digital alphabet, or an onctuous DJ's introduction to the "difficult listening hour" — part of her previous performances, by the way); and despite all the catchy music and its picturesque exoticism, the words often come across as verbose and rather gratuitous, and the imagery that illustrates them in performance when they purport to convey some specific meaning is sometimes disappointingly predictable. For instance, the MacLuhanesque message of "Excellent Birds" about insensitivity to a world mediatized by television ("I see pictures of people rising up. I see pictures of people falling down") is visually translated into a snowy TV screen dimly showing starving Third World children with the caption: "250 000 000 PEOPLE CAN'T BE WRONG. CAN THEY?" This is all too facile (accurate as it may be).

And yet there were songs on Anderson's *Big Science:*

In their context on the brink of the Apocalypse, such words lend themselves to an historical interpretation, applicable to both an American and much broader time-scales. First there was the harmony that comes naturally, i.e. love. Then there was the harmony that is legitimate, i.e. justice. Then there was the artificial harmony that is imposed, i.e. force. And then there was the harmony of uniformity, i.e. Mom, i.e. the numb comfort of mass consumer society. It is in her skirts (where little birds sing) that the narrator of "O Superman" hides from the bomb she has dropped (at Hiroshima, its name was "Little Boy"; in Negasaki, "Fat Boy"). It is out of their warmth that the intrepid pilgrim of the song "big Science" ventures into the "cold outside": the golden cities, the golden towns, where there are "long cars and long lines and great big signs and they all say: Halleluiah. Yodellayheehoo. Every man for himself." ("Your were born. And so you're free. So happy birthday. "Such is the tenor of the constitution of this land, abridged in "Born, never asked.")

Here's a man who lives a life of danger.
Everywhere he goes he stays — a stranger.

Like Sharkey and the ghosts of Hiroshima and Nagasaki,



"You were born. And so you're free. So happy birthday."

Songs from "United States I-IV" album which treated much more definite, almost topical issues in a totally efficient, pungently poetic way. "Let X = X", which uses a wimpish "hat check clerk at an ice rink" as a metaphore for Latin America under American influence, is a charming and witty little song, and yet almost every single word of it can be invested with potent political meaning. This piece is actually worth a thousand demonstrations. But on *Mister Heartbreak*, the polemics and the poetics have fallen to a level evoking that of an uncouth marxist's self-righteous snicker about some no longer relevant or even imagined, supposedly "capitalist" commonplace:

he is lost in American (or Americanized) society like a molecule in an aerosol: he is part of an atomized fluid which the implacable laws of physics require to be cold, and to gradually fall down — like snow — "from the Air". As in the song of that title, "There is no pilot". But "you are not alone. Your Captain says:" "We are about to attempt a crash landing." And then he goes on to play a game of fascistic "Simon says", even though he knows that "we are all going down, together". He is precisely like the sadist hierarchs of Pasolini's *Saló o le Centoventi Giornate di Sodoma*, giving a free rein to the anarchy of power (the only true one, according to one of them) while the ominous hum of American planes flying overhead

"This is the time. And this is the record of the time."

Deep in the heart of darkest America. Home of the brave.
Ha ha ha! You've already paid for this. Listen to my heart beat.

The edge of Anderson's irony here is decidedly blunted. But she still manages in the same song — "Sharkey's Day", about an ordinary day in the life of an average American — to make some relatively interesting points (besides the obvious though not very imaginative "Nobody knows me. Nobody knows my name") about modern man's severance from non-material reality, symbolized by dreams Sharkey cannot understand, and from nature, which he would rather see on television ("Tones it down"). The lies his TV hold Sharkey are evoked in "Kokoku", in which the ghosts of Hiroshima and Nagasaki are conjured and find themselves lost on an americanized planet, where

They say the world is smaller now. Small world.
They say that man is taller now. Tall man.
They say the stars are closer now. Thank you, lucky stars.
You come very briefly to this place.

Things are put back into perspective. First temporal and spiritual, then spatial and evolutionary, as "on a very distant star, slimy creatures scan the skies".

And they say: Look! Down there!
A haunted planet spining 'round.
They say: Watch it move. Watch it shake. Watch it turn.
And shake. (...)
And we say: Watch us move. Watch us shake.
We're so pretty. (etc.)
We're so fine. The way we move. The way we shake.
We're so nice.

In "Kokoku", Laurie Anderson reaches once more the cooly olympian heights from which her view of the modern world and of its American epitome and epicenter is at its sharpest, and deepest. The visual imagery she has used for both "Kokoku" and "O Superman" is fittingly the same: the snow of nuclear winter and the TV screen, the American planes which deliver it with the proverbial efficiency of the U.S. Post Office ("Neither snow nor rain nor gloom of night..."), and the eternal rising sun of the Orient. Similarly, to the Oriental wisdom of "Kokoku" ("I come very briefly to this place"), corresponds an ingenious paraphrase of the *Tao-tê-Ching* (38) in "O Superman":

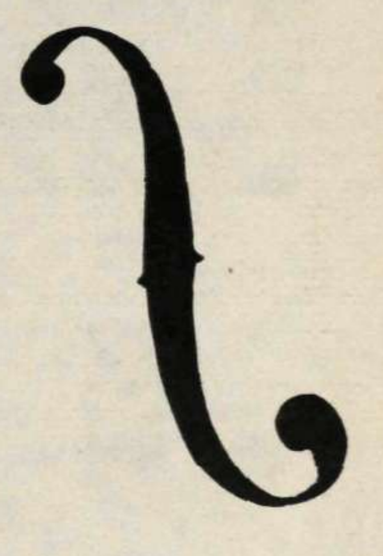
'Cause when love is gone, there's always justice.
And when justice is gone, there's always force.
And when force is gone, there's always Mom. Hi Mom!

covers the cries of their victims, who keep complying scrupulously with their cruellest orders. Similarly, the Captain can order his passenger-subjects to jump out of the plane. They will do it. Like the people who will proceed "without panic" to the nearest shelter in their community when that "special bulletin" comes on the air and tells them to do so. Because dying power is runaway power, and a dying brain may send a spasm through the body. What is left of the body politic is too weak to resist.

(And yet we could all be wrong. Wouldn't be the first time.)
("Kokoku")

Like the Captain says: "You know, I've got a funny feeling I've seen this all before. Why? Cause I'm a caveman. Why? Cause I've got eyes in the back of my head. Why? It's the heat." and when the heat is on, artists too may become seers of an ancient future and an imminent past. They may, like Janus, see things both ways, and Progress as decadence, and "the hand that takes" on the background of an immutable white sun (as in the video of "O Superman"): a circle, a cycle, eternal. though the American plane may for the space of a second blot out the sun, it is actually going down ("The higher you fly, the faster you fall" — "Gravity's Angel"), and the sun is unchanged and unmoved. But so is the black box in the American plane. It may or may not survive a crash landing, but it will have been aware of everything to the very last, and contemplated the end with solar impassivity. It may say: "This is the time. And this is the record of the time." ("From the air") Laurie Anderson does. It is her great merit, though mainly a thing of the past, it would seem. Nonetheless, it is enough that she has given new meaning to these words of Albert Camus:

Créer des morts conscientes, c'est diminuer la distance qui nous sépare du monde et entrer sans joie dans l'accomplissement, conscients des images exaltantes d'un monde à jamais perdu.
(**Noces**, *"Le vent à Tipasa"*) □



FOOTNOTES
1) Quoted by Robert Palmer in his "The Pop Life" column in the *New York Times*, Wednesday, April 21, 1982, C19.
2) From an interview given to Richard Williams: "The surprising star", in *The Times*, June 15, 1982, 13b.
3) Richard Williams, *loc. cit.*
4) Quoted by Edward Rothstein in his "Critic's Notebook" column in the *New York Times*, Thursday, March 10, 1983, 20:5.
5) Quoted in Peter L. Noble. *Future Pop-Music for the Eighties*. New York, Delilah Communications Ltd., 1983, p. 128
6) Edward Rothstein, *loc. cit.*



Photo: Lynn Goldsmith Alpha Diffusion

Godard, Carmen et le cinéma

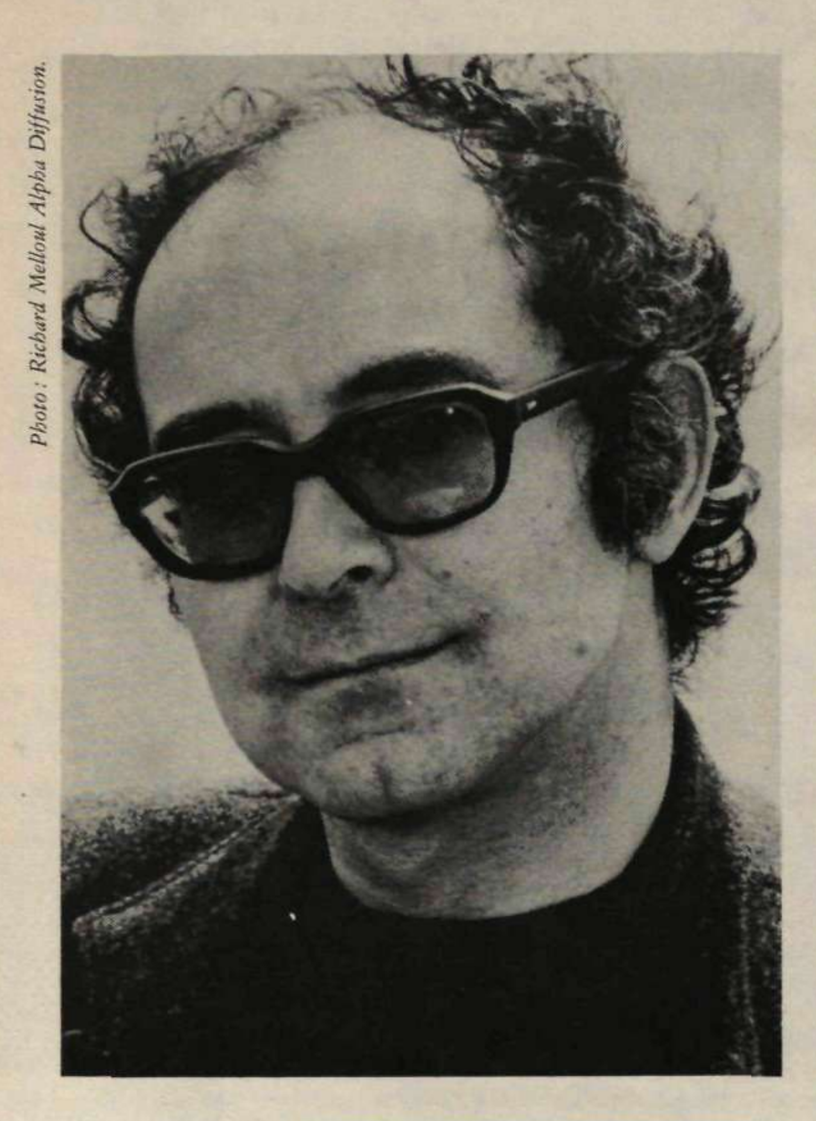


Photo : Richard Melloul Alpha Diffusion.

Anna Gural

Jean-Luc Godard est né le 3 décembre 1930 à Paris de parents protestants. Il a effectué ses études secondaires à Nyon, en Suisse, puis au lycée Buffon de Paris. En 1949 il étudie à la Sorbonne où il obtient un certificat d'ethnologie. Il fréquente les milieux de la cinémathèque où il rencontre Bazin, Truffaut, Rivette et Rohmer. Avec ces derniers, il fonde « La gazette du cinéma », un mensuel dont seulement cinq numéros sortiront. En 1952, il publie ses premiers articles dans « Les cahiers du cinéma » sous le pseudonyme de Hans Lucas ; il deviendra un collaborateur régulier à partir de 1956.

En 1959, il tourne son premier long-métrage « À bout de souffle ». Au mois de mai 1968, il participe à la manifestation contre le Festival de Cannes. Il commence à travailler avec Jean-Pierre Gorin, militant de la JCML : avec lui et Gérard Martin, Nathalie Billard, Armand Marco et Jean-Henri Roger il fonde le groupe Dzigavertov.

En 1970, il tourne du matériel pour le compte du Fatah (groupe de l'OLP) au Liban et en Jordanie, qui sera successivement incorporé à « Ici et ailleurs ». En 1973, il se sépare de Gorin et fonde Sonimage avec Anne-Marie Mieville. À la fin de 1978, il est invité à donner un cours d'histoire du cinéma au conservatoire d'art cinématographique de Montréal. De ce cours, sera tiré un livre : Introduction à une véritable histoire du cinéma, Paris, 1980, Albatros.

En 1983, après Savra, Godard s'inspire librement du thème populaire de l'opéra de Bizet pour en faire un film d'amour, de passion et de jalousie dans un monde où règne un matérialisme sauvage qui s'exprime à travers des facteurs socio-économiques complexes.

En fait, ce film mature et original dans lequel Godard manifeste plus que jamais sa profonde connaissance du cinéma, est d'abord un hommage à la musique : tout le monde connaît Beethoven, Tom Waits et Bizet donc tout le monde connaît le nom de Carmen.

Après vingt neuf ans de carrière et vingt cinq films, dont l'inoubliable « À bout de Souffle », Godard s'est mérité au dernier festival de Venise, un Lion d'or pour son « Prénom : Carmen ». Nous le remercions de nous avoir gentiment accordé cette entrevue.

L'ENTREVUE

VICE VERSA : On ne parle pas souvent des titres de films. Pourtant, ils mériteraient une analyse plus approfondie, celui de votre dernier film en particulier.

JEAN-LUC GODARD : Effectivement, le film ne s'appelle pas Carmen mais « Prénom : Carmen ». Qu'est-ce qui vient avant le nom ? Comment ça s'appelle ? Et du reste, je crois que ça doit s'appeler, car il faut appeler les choses qui viennent à nous et ne pas les nommer. Le cinéma doit montrer les choses avant qu'on ne les nomme, justement pour qu'on puisse les nommer. À une époque où il y a une toute puissance de la rhétorique et du langage, accentuée par la télévision, je suis intéressé en tant que cinéaste, à voir des choses non pas avant qu'elles existent mais avant qu'on les nomme, à parler de l'enfant avant que papa et maman lui donne un nom, à parler de moi avant qu'on m'appelle Jean-Luc, à parler de la mer et de la liberté avant que ça s'appelle la mer et la liberté. Plusieurs metteurs en scène ont eu l'idée d'un film qui s'appellerait « Carmen ». C'est peut-être l'époque. Carmen est un grand mythe féminin qui, d'ailleurs, n'existe que dans la musique. Si les médias se sont emparés de ce mythe, si on en parle tant, c'est que Carmen est peut-être le premier ou le dernier combat des femmes. Moi j'aime bien m'intéresser aux choses qui n'ont pu exister ou qui n'existent pas encore. Et le vrai titre du film, ça pourrait être : « Avant le nom (les enfants du bonheur) ».

V.V. : Vous avez fait une adaptation très originale et très libre du roman de Mérimée. Qu'est-ce qui vous intéressait dans l'histoire de Carmen ?

J.L.G. : Bon, l'histoire de Carmen, tout le monde la connaît, et en même temps, personne ne sait ce qui s'est passé entre Don José et Carmen. Comment cela s'est-il déroulé ? On sait comment ça commence, on sait comment ça finit, mais ce qu'il y a entre le commencement et la fin, ça n'est pas raconté. Nous, contrairement à Saura qui a cherché à illustrer des scènes du livre, on a tenté de savoir ce qu'un homme et une femme possédés par l'amour — qu'on peut appeler aussi destin ou malédiction —, se sont dits dans la cuisine ou bien dans une voiture. Cela, on ne le sait pas. Et pour mon prochain film, comme par hasard, je garde le même personnage masculin qui s'appelle Joseph. Carmen s'appellera Marie et on essaiera de voir ce que se sont dits Joseph et Marie avant d'avoir un enfant.

V.V. : Alors, si j'ai bien compris, vous aimez faire des films d'amour...

J.L.G. : En cinéma, il ne peut y avoir que des histoires d'amour. Les films militaires, c'est l'amour des garçons pour les armes à feu ! Ce qu'a apporté la Nouvelle Vague de Truffaut, pour rappeler les grands mouvements, c'est qu'elle a montré quelque chose qui n'existait peut-être plus *ou qui n'avait jamais existé* dans l'histoire du cinéma : l'amour du cinéma. Nous on aimait le cinéma avant d'aimer des femmes, avant d'aimer l'argent ou la guerre. C'est le cinéma qui m'a fait découvrir la vie. Il faut dire que ça a été long, une trentaine d'années ! On aime, on a besoin d'aller vers l'écran pour aller vers les autres. On n'arrive pas à aller vers les autres, donc on est un peu impuissant. On n'est pas puissant comme les militaires, les scientifiques ou les gens d'Amérique. Ceci dit, on a une bonne volonté de sincérité, ça c'est le cinéma. Le cinéma et l'amour de soi, de la vie, c'est très évangélique d'une certaine façon. Ce n'est pas par hasard que l'écran blanc, c'est une toile. Ça garde la trace du monde. Il n'y a pas de films sans amour. Il peut y avoir des romans mais pas des films. Au cinéma, ça n'existe pas.

V.V. : C'est cet amour du cinéma qui vous a donné envie d'avoir un petit rôle dans « Prénom : Carmen » ?

J.L.G. : Mais c'était pour m'amuser ! Vous savez, j'ai toujours eu des rapports à la

fois très tendres et très violents avec les acteurs, avec les techniciens aussi. J'avais envie de me voir devant et pas derrière, cela dans un but de préparation afin de ne pas faire seulement travailler mon esprit mais aussi mon corps. Pour des raisons techniques, je pensais qu'il était bon de jouer mon propre nom, quelque chose, quelque chose qui n'était pas tout à fait moi tout en étant moi, de manière à ce que l'on croit à la vérité. Celui qui invente l'histoire fait partie de l'histoire aussi.

V.V.: Et Marushka, elle remplace Adjani, je crois?

J.L.G.: C'est vrai qu'au début on voulait faire le film avec Isabelle Adjani. Et comme son dernier tournage l'avait beaucoup fatiguée, on a commencé sans elle. Puis elle est arrivée, puis elle s'est pas trouvée assez jolie. Elle trouvait qu'elle avait pas... enfin, elle s'est pas trouvée assez jolie. Alors après, je crois que je l'ai renvoyée ou plutôt c'est elle qui a dû me renvoyer. Moi, je laisse les acteurs faire absolument ce qu'ils veulent, en les mettant dans des conditions où ils doivent se sauver eux-mêmes. S'ils me disent qu'ils savent nager, alors j'essaie de les jeter à la mer et de voir comment *ils nagent.*

V.V.: On parle de conflit entre l'homme et la femme, entre le metteur en scène et sa vedette, mais il faut parler de conflit entre l'image et le son. Au début de « Prénom: Carmen », on voit une caméra qui n'est pas une caméra, en train de filmer le son...

J.L.G.: On a été les premiers à faire des films en son direct, à l'époque où l'on tournait en Italie. Depuis « Sauve qui peut la vie », mes films n'ont que deux bandes. Je ne sais pas si vous vous y connaissez un peu en technique, mais il y a plusieurs bandes en général dans un film. Quand une voiture arrive au bord de la mer, il y a le son direct, celui de la voiture, celui de la voix des acteurs qui disent « je t'aime », et puis il y a une troisième bande où l'on entend le bruit de la mer et une quatrième où l'on entend le son de la musique. *Si on est à la campagne près* d'une ferme, on se dit que ça serait bien de mettre un bruit de coq et l'on met un bruit de coq. Ça fait donc cinq bandes en tout et comme on n'en a que deux, on les place d'avance, et on les fait défiler comme des soldats pour en faire le mixage. Tous les sons sont mis ensemble et il n'y a quasiment plus de place sur les deux bandes-son. C'est à ce moment-là qu'intervient le travail du son sur celui de l'*image. Je m'excuse de parler* un peu technique mais ce n'est pas tous les jours que je peux le faire avec une journaliste!

V.V.: Alors expliquez-moi le rapport entre son et image dans le film.

J.L.G.: Il y a des choses auxquelles j'avais pensé pour les scènes d'amour dans le film. J'avais demandé aux techniciens et aux acteurs d'aller voir les sculptures de Rodin pour se donner des idées. Ils n'ont pas eu envie, mais cela ne m'a pas empêché de faire des scènes d'amour à la Rodin. Les sculpteurs travaillent une surface avec deux *mains, ils creusent l'espace.* Ce qui m'intéresse, c'est d'arriver à creuser l'espace sonore. Je cherche à faire éprouver au spectateur un sentiment physique de la musique, et avec le violon, on a vraiment la sensation de creuser. À ce moment-là, il faut trouver des rapprochements et faire correspondre à l'image du violon qui creuse le son, une image de la mer avec le mouvement des vagues pour illustrer les hauts et les bas de deux personnes qui s'aiment. Il y a des moments où tout s'enchaîne, comme ça, complètement logiquement. Il n'y a aucune invention. On ne peut que regarder et tâcher *de mettre en ordre ce qu'on* a vu, si on a cru bien voir.

V.V.: Pourquoi avoir choisi Beethoven?

J.L.G.: Ce n'est pas moi qui l'ai choisi, c'est lui qui m'a choisi (rires) et j'ai répondu à l'appel. Quand j'avais vingt ans, l'âge de mes personnages, j'ai écouté une fois Beethoven au bord de la mer en Bretagne et j'ai découvert les quatuors. Hamlet existe sans musique, alors que Carmen n'existe pas sans musique. La musique fait partie de l'histoire de Carmen, de sa personne... Le roman de Mérimée n'a jamais été célèbre; il l'est devenu une *fois que Bizet l'a mis en* musique. Bizet est un compositeur qui faisait de la musique que Nietzsche appelait « brune » et qui était méditerranéenne. C'était un compositeur très lié à la mer. Moi, je n'ai pas choisi la musique brune mais l'autre, la blonde, l'océanique. En fait, j'avais également une autre idée, celle de choisir une musique qui soit fondamentale, une musique ayant marqué l'histoire de la musique, qui soit à la fois la pratique et la théorie. J'aurais pu choisir Bach, j'ai préféré les quatuors qui permettent à tous les musiciens de s'exprimer.

Hamlett existe sans musique, alors que Carmen n'existe pas sans musique. La musique fait partie de l'histoire de Carmen, de sa personne. Le roman de Mérimée n'a jamais été célèbre; il l'est devenu une fois que Bizet l'a mis en musique.

V.V.: Il me semble que pendant le tournage, tel ou *tel instrument a été privilégié.*

J.L.G.: Il y a dix ans, si j'avais fait le film, c'est le son du seizième quatuor que j'aurais entendu, c'est celui-là qui m'aurait semblé le plus aéronautique. Aujourd'hui, ce qui m'intéresse le plus, c'est d'écouter le son du violon. Sans violon, les grands films *commerciaux n'existeraient* pas. Un des musiciens les plus originaux, le seul qui ai fait du son en Italie, c'est Nino Rota.

V.V.: Parlons encore un peu technique si vous le voulez bien. Vous avez travaillé sur les couleurs primaires, il me semble, et la gamme des blancs que l'on trouve dans « Prénom: Carmen » est très étendue.

J.L.G.: Je suis très content de parler de technique. Comme tous les enfants, j'ai commencé par l'école primaire, par les couleurs primaires, par tout ce qui est primaire. J'ai d'abord filmé des imbéciles (rires) et des gens *qu'on disaient idiots et qui ne* l'étaient pas pour moi. Et puis, petit à petit, je suis entré — c'est normal, à cinquante ans! — dans le secondaire. Pour moi, la caméra ne peut pas être un fusil. C'est quelque chose qui reçoit et on ne reçoit pas de la lumière. On a été trois à travailler sur la photographie du film, moi, Coutard *et un ami* à vous qui est Godard (rires). Alors, je dis « on filme comme ça », Coutard est d'accord et tous les autres opérateurs accepte de filmer sans lumière parce qu'ils savent que son travail sera intéressant. Une lumière qui entre derrière un rideau n'est pas la même chose qu'une lumière qui entre par une porte. Ce qu'il faut c'est réfléchir et voir ensemble si on reconstitue cette lumière ou si on ne la reconstitue pas. Moi, je n'ai pas beaucoup d'éclairages, même si toutes les stars pensent que les spots sont une garantie de la beauté. Selon moi, une lumière du jour un peu corrigée, peut *rendre l'actrice beaucoup plus* belle qu'une lumière artificielle. En rapport avec le sujet du film, ce que l'on a constamment essayé de mélanger, c'est la lumière artificielle et la lumière du jour, difficile travail de laboratoire qu'il aurait été impossible d'effectuer sans Raoul.


Photo: Léonard de Raemy Alpha Diffusion.

Maruschka Detmers, la Carmen de Godard.

V.V.: Vous avez des idées bien précises en matière de cinéma, votre travail est très personnel, alors quand vous voyez les Américains s'amuser à repêcher l'un de vos films pour en faire un « remake » sans saveur ni odeur, cela doit vous faire un drôle d'effet!

J.L.G.: Ben, ce film-là, je l'ai pas vu. C'est seulement la présence d'une vedette, Richard Gere, qui a permis de faire le film. Quand c'est la star qui domine, quelque soit le film, ce n'est pas très bon. Ce genre de beau bon film américain-moyen, ça n'a aucun rapport avec moi, mais le public en a besoin. Ceci dit, la distribution des films appartient, pour le commun, aux grandes compagnies. Moi qui habite dans une petite ville, quand je veux aller voir un film, il faut que je fasse soixante km, trente pour aller et trente pour revenir! Qu'est-ce qui fait que dans le monde entier, ce sont les films américains qui plaisent? Il y a quelque chose de mystérieux là-dedans. Ce que je regrette, c'est qu'un film américain moyen comme « À bout de souffle made in USA » fasse le tour du monde. Mes films ne font pas le tour du monde et j'ai beaucoup de mal à atteindre les gens au bon *moment. Les Américains eux,* à quatre heures de l'après-midi, à huit heures du soir, en vidéo-cassettes ou en rien, ils sont là partout à la fois. Il doit y avoir quelque chose chez eux que l'on reconnaît comme étant et qu'on leur laisse. Comme autrefois, les Grecs avaient leurs dieux qui avaient le droit de tout faire tandis que les autres hommes continuaient de vivre sur la terre. Le succès du cinéma made in USA est un mystère

Le cinéma doit montrer les choses avant qu'on les nomme, justement pour qu'on puisse les nommer.

non élucidé que les Américains sont les derniers à pouvoir élucider. Ceci dit, il est regrettable qu'ils soient en train de miner le goût du grand public. Quand un chauffeur de taxi qui connaît un peu mon nom, me dit « Je n'ai pas aimé votre dernier film », je lui réponds que moi j'aime pas tellement sa manière de conduire.

V.V. : Bien qu'il ait été bafoué, jalousé, incompris, Godard reste Godard. Vous faites partie désormais de l'histoire du cinéma, histoire qui d'ailleurs reste à construire...

J.L.G. : Godard, il n'a pas de style, il a envie de faire des films. Si j'ai pu influencer de jeunes cinéastes qui sont un peu mes enfants, mes frères ou qui étaient mes parents avant que je commence, c'est en leur montrant *qu'un film reste quelque chose* de possible. Quand on n'a pas d'argent, on peut faire un film avec son enfant. Quand on en a beaucoup, on peut en faire un aussi, mais différemment de ce que font aujourd'hui les Américains ou les Russes ou la télévision. Faire un film, c'est toujours aller à côté, être dans la marge. C'est comme quand j'assiste à un match de football ou de tennis : je suis dans la marge par rapport aux joueurs, c'est-à-dire que je suis à la place du public. Par rapport à la technique, je crois que je commence à comprendre aujourd'hui qu'avec la toute puissance de la télévision, il faut que je me sauve moi-même et que je cherche avec d'autres qui sont intéressés à se sauver eux-mêmes. Sinon, dans vingt ans, je pourrai postuler une place de balayeur à la RAI, mais ils me refuseront !

V.V. : Lorsque le parlant a fait son apparition, on a cru à la mort du cinéma. Pourtant, il est toujours bien vivant. Est-ce la télévision et le vidéo qui le tueront ?

J.L.G. : Lorsque le cinéma muet est mort, Keaton est tombé, Chaplin a mis du temps à tomber mais il est tombé quand même, par contre d'autres se sont relevés. Maintenant, je commence à comprendre ce qu'a dû être *l'apparition du parlant* à l'époque où le cinéma était un grand art populaire, une puissance culturelle accessible à tous. Selon moi, — et je prépare une histoire du cinéma dans ce sens —, le cinéma est le seul art ayant été tout de suite profondément populaire. Tout de suite, il a été vu par cent personnes au grand café. Les autres arts, ils n'avaient pas connu ça, ils étaient faits pour les princes ! Il n'y avait pas comme aujourd'hui avec la technique, six cent mille personnes écoutant chaque matin du Mozart ! Le cinéma parlant, le cinéma de la parole est venu à l'époque du chômage aux USA, au moment où Hitler a commencé à prendre le pouvoir. Cela veut dire que cette parole n'est pas la vraie parole des philosophes ou la parole des amoureux. C'est la parole des gens de pouvoir installés à la télévision, ce qui fait qu'aujourd'hui, il n'y a plus d'image. Pour reprendre les propos de mon ami Jean-Pierre Gorin, à l'époque où l'on travaillait ensemble, je dirai qu'on ne voit plus les films mais qu'on les lit. Et c'est pour ça que les tables rondes ou les discussions, si sincères ou si intelligentes soient-elles, n'ont pas tellement d'intérêt car on discute sans objet. C'est comme les parents qui parlent du bonheur de leurs enfants sans leur demander s'ils aiment mieux une bicyclette *ou des bonbons ou un compte* en banque. Ce qu'il faut, c'est essayer de comprendre. Donc pour moi qui me suis intéressé aux techniques nouvelles avant qu'elles aient un ordre, une certaine discipline pour pouvoir fonctionner, je me suis aperçu que le vidéo qui veut dire « je vois », a été, avec la complicité des foules, accaparé par les gens qui désirent justement ne pas voir. □

(Propos recueillis au festival de Venise, en septembre 1983)

FILMOGRAPHIE DE JEAN-LUC GODARD

1958 Opération béton, c.m. doc. tourné en 1954
Une femme coquette, c.m. tourné en 1955

1959 Tous les garçons s'appellent Patrick, c.m. tourné en 1957

1960 À bout de souffle

1961 Charlotte et son Jules, c.m. tourné en 1958
Une histoire d'eau, c.m. tourné en 1958, coréalisation de François Truffaut
Une femme est une femme

1962 La paresse, cinquième épisode du film Les sept pêchés capitaux. Les autres épisodes sont dirigés par Sylvain Dhomme (La colère), Edouard Molinaro (L'envie), Philippe De Broca (La gourmandise), Jacques Demy (La luxure), Claude Chabrol (L'avarice) et Roger Vadim (L'orgueil)
Vivre sa vie

1963 Le petit soldat tourné en 1960
Le nouveau monde, deuxième épisode de RoGo Pag/Lavons-nous le cerveau. Les autres épisodes sont réalisés par Roberto Rossellini (Illibatezza), Pier Paolo Pasolini (La ricotta), Ugo Gregoretti (Il pollo ruspante)
Les carabiniers
Le grand escroc, épisode du film Les plus belles escroqueries du monde. Les autres épisodes sont réalisés par Horkiawa Hiromichio (La dentiera), Roman Polanski (Amsterdam), Ugo Gregoretti (Il foglio di via), Claude Chabrol (L'homme qui vendit la Tour Eiffel). Bien qu'il ait été doublé, l'épisode réalisé par Godard n'a pas été inclus dans l'édition italienne.
Le mépris

1965 Alphaville — une étrange aventure de Lemmy Caution
Montparnasse-Levallois, cinquième épisode du film Paris vu par.. Les autres épisodes étaient dirigés par Claude Chabrol (La Muette), Jean Douchet (*St Germain des Prés*), *Jean-Daniel* Pollet (St Denis), Eric Rohmer (Place de l'Étoile) et Jean Rouch (Gare du nord). Le film a été tourné en 1963.
Pierrot le fou

1966 Masculin féminin
Made in USA

1967 Deux ou trois choses que je sais d'elle
Anticipation ou l'amour en l'an 2000, sixième épisode du film Le plus vieux métier du monde. Les autres épisodes sont réalisés par Franco Indovina (Ère préhistorique), Mauro Bolognini (Nuits romaines), Philippe De Broca (Mademoiselle Mimi), Michael Pfleghar (La *belle époque*), *Claude Autant-Lara* (Aujourd'hui)
La chinoise
L'amour, quatrième épisode du film Amore e rabbia. Les autres épisodes sont dirigés par Carlo Lizzani (L'indifferenza), Bernardo Bertolucci (Il fico infruttuoso), Pier Paolo Pasolini (La sequenza del fiore di carta), Marco Bellocchio (Discutiamo, discutiamo)
Loin du Viet-Nam coréalisé par Alain Resnais, William Klein, Joris Ivens, Agnès Varda, Claude Lelouch
Week end

1968 Cinétracts, bobines anonymes tournées en 16mm à Paris au mois de *mai et juin 1968*, composées de photos fixes et de titres écrits à la main : à Jean-Luc Godard on attribue les n.7, 10, 14, 16 et 23
One plus one
Un film comme les autres
One A.M incomplet et terminé par D.A. Pennebaker
Le gai savoir
Communications, incomplet. Expérience télévisée pour la chaîne privée Radio Nord Inc.

1969 Pravda, ont collaboré à la réalisation Jean-Henri Roger et Paul Paul Burron pour le groupe Dziga Vertov

1970 Vent de l'est
Luttes en Italie, collaboration à la réalisation de Jean-Pierre Gorin pour le Groupe Dziga Vertov
Jusqu'à la victoire, incomplet. Repris ensuite dans « *Ici et ailleurs* »
Vladimir et Rosa, collaboration à la réalisation de Jean-Pierre Gorin pour le Groupe Dziga Vertov

1971 British Sound, collaboration à la réalisation de Jean-Pierre Gorin pour le Groupe Dziga Vertov. Tourné en 1969

1972 Tout va bien, coréalisation de Jean-Pierre Gorin

1973 Moi je inédit

1974 Lettre à Jane, coréalisation de Jean-Pierre Gorin. Tourné en 1972.

1975 Ici et ailleurs, coréalisation de Anne-Marie Mieville
Numéro deux

1976 Comment ça va, collaboration à la réalisation de Anne-Marie Miéville ; 16 mm-video
Sur et sous la communication/six fois deux, coréalisation de Anne-Marie Miéville. Séries de cinq programmes télévisés, chacun d'eux composé de deux moyens-métrages : Ya personne et Louison, Leçons de choses et Jean-Luc, Photo et C. ie et Marcel, Pas d'histoires et Nans, Nous trois et René(e)s, Avant et après et Jacqueline et Ludovic

1979 France tout détour deux enfants, coréalisation de Anne-Marie Miéville. Série télévisée composée de douze mouvements : Obscure/Chimie, Lumière/Physique, Connu/Géométrie Géographie, Inconnu/Technique, Impression/Dictée, Expression/Français, Violence/Grammaire, Désordre/Calcul, Pouvoir/Musique, Roman/Économie, Réalité/Logique et Rêve/Moral

1981 Sauve qui peut la vie

1982 Lettre à Freddy Buache, c.m.
Sauve qui peut la vie, c.m. vidéo pour la série Spécial Cinéma de la Télévision de la Suisse romande
Passion-Le travail et l'amour-Introduction à un scénario, c.m. vidéo
Passion
Scénario du film Passion, n.m. vidéo
Changement, changer d'image, c.m. vidéo

1983 Prénom Carmen

Mary Di Michele interviewed by Joseph Pivato

An immigrant daughter and a female writer

Canadian poet, Mary Di Michele was born in Italy and grew up in Canada. She has degrees from the University of Toronto and the University of Windsor. Her poems have appeared in many Canadian magazines including a recent feature in *Canadian Forum*. Mary is one of the new poets included in *The New Oxford Book of Canadian Verse*, edited by Margaret Atwood. She is also included in Bennett and Brown's *an Anthology of Canadian Literature in English*, Vol. II.

Mary's experiences of growing up as both an immigrant daughter and a female writer have given her particular views on the ethnic community in Canada especially the place of women. The sincerity and frankness of her writing may be disconcerting for some, primarily as she deals with women's issues. She has read her work in many parts of Canada.

In 1980 Mary won the CBC Poetry Prize and in 1983 the Silver Medal in the DuMaurier Award for Poetry.

Mary has been poetry editor for *Toronto Life* and has taught the poetry workshop at the Banff Centre in Alberta.

Books by Mary Di Michele include *Tree of August* (1978), *Bread and Chocolate* (1980), *Mimosa and Other Poems* (1981) and the recently published, *Necessary Sugar*. (Oberon Press, 1983)

Mary is currently editing an anthology of women poets, Anything is Possible, that deals with dialogue between men and women.

Joseph Pivato: You were six years old when you came to Canada in 1955. Have you ever made a return trip to Italy and if so what happened?

Mary Di Michele: I made only one trip back in 1972. I spent the summer there with my whole family. Because of my very intense and detailed childhood memories my body remembered things that I did not consciously remember. When we were in my mother's village I asked my mother about things that had changed and she would say, "How can you remember that?"

J.P.: Do you feel Canadian, Italian-Canadian or Italian?

M.D.M.: At times I feel confused about my identity. I grew up in Canada but my 1972 trip brought out this confusion. My Italian identity started to come out more and more. By the end of the summer I started to dream in Italian. I don't know if this would happen again. There have been a lot of changes since then. I was still living at home in an Italian environment. I have been on my own for quite a number of years now. At one point I was married to an English-Canadian and my daughter is part Italian and part Canadian. My identity is wrapped up in her as well. On my next trip to Italy I will examine how I feel and write about it.

J.P.: Your collection of poems, *Mimosa and Other Poems* (1981), is a very successful book that is now in its second printing. To what do you attribute this popularity?

M.D.M.: Publishing successes in poetry are very relative. The appeal of *Mimosa* is probably due to the fact that I am writing about things that other people are interested in or want to read. We will soon see if this is true of my new book, *Necessary Sugar.*

J.P.: Do you feel that your bilingual language experience, Italian and English, was a positive influence on your writing?

M.D.M.: I think it was just a different influence from that of most Canadians. The majority of Canadian writers come from the first language groups in this country, English or French. They are working in their mother tongue, and are primarily from the middle class. I am in a small minority in that I am not writing in the first language that I learned to speak, although I was educated in English. In addition to speaking Italian my parents were working class and there were no books around our house. Although my father is interested in books now, when I was a child he had no time to read. He was always working overtime.

I remember my grade two teacher took us as a class to the library and my life changed at that point. I got a library card and found a kind of happiness. One of the advantages of this country is that we have a good library system. All you need is a nickel for a card and you have access to a world of learning.

J.P.: Before coming to Canada you and your family lived in Belgium for a while. Did the multicultural experiences of Belgium and Canada make you a more sensitive writer?

M.D.M.: I always had a fascination for language and being exposed to many languages, French, Flemish, Russian, early in my life probably accentuated this.

J.P.: I have often felt that Italian-Canadian writers have a good deal in common with French-Canadians. Do you feel that this is true?

M.D.M.: I don't know. I am not as familiar with Quebec writing as I should be, though I read French. But it is my impression that women writers in Quebec share many of the concerns of many other women authors, Italian, English, Spanish.

J.P.: In your poetry there are a large number of references to your experiences of growing up. Was your childhood a happy one?

M.D.M.: I had a very unhappy childhood. I was extremely lonely, very alienated. I felt that I was not like most other children. I spent most of my time reading by myself.

J.P.: Do you feel that this was because of your immigrant background or is this part of your individualistic temperament?

M.D.M.: I don't think that it is specific to my Italian background. I am naturally very introverted and this was exaggerated by the immigrant experience of being a stranger. My feelings as an immigrant child made me withdraw even more.

J.P.: Your early poems in *Bread and Chocolate* deal with the struggle of the immigrant girl, your later work in *Necessary Sugar* addresses the condition of women. Do you feel that your experience as an immigrant girl has helped you to have a better perspective as a woman writer, has made you a better woman writer?

M.D.M.: I feel that it has made me more radical in my responses. My family situation was a very patriarchal one. Both my father and mother tried to make me conform, to behave and direct my expectations to a limited and very female role. Because I was unhappy with the constrictions of that role I rebelled. In this way my immigrant experience made me more radical.



Photo: Vincenzo Pietropaolo.

At times I feel confused about my identity. I grew up in Canada but my 1972 trip brought out this confusion. My Italian identity started to come out more and more. By the end of the summer I started to dream in Italian.

J.P.: Let me pursue that idea further. Do you feel that your experiences as an outsider, as someone peripheral to the majority society, helped you to be more sensitive to the issues of women as people marginalized in a male-dominated society?

M.D.M.: It is a very complex situation. It is like existing on two comparable levels,

a kind of double jeopardy. Because of my aspirations I have been an outsider in my family and ethnic community, and because of my ethnic identity and female character I am an outsider in the larger, public society generally.

J.P.: Most Italian-Canadian girls do not go to university. Was your family supportive of you going to university?

M.D.M.: My mother was dead against it, but my father supported me in my wish to go to university. It is very ironic, too, but my father was very indulgent on one level. His primary concern was to keep me within the home, and whatever would make me happy within that framework was fine with him. My mother thought it was a waste because she had very traditional views of what my role would be. She expected me to marry and have children.

J.P.: Was your university education valuable for your writing?

M.D.M.: I think that it was very important for me to have a formal university education because it helped me with intellectual self-confidence. As an immigrant woman I found it was necessary to have formal training. You may learn just as much on your own through extensive reading, but it does not give you the kind of assurance that university programs can give you.

J.P.: In university you chose to study literature. Was this because of your inclination towards writing?

M.D.M.: I have always loved literature. I initially thought I would work in history because I had a keen interest in history at the time. I took one English course and I became fascinated with the treatment of literature. The study of literature was very different at university than it had been in highschool. I thought, "This is what I want to do. Literature is what I love and this kind of intellectual approach is very satisfying. "After my first year I immediately concentrated on English literature and some French literature courses.

J.P.: At the University of Windsor you studied with novelist, Joyce Carol Oates. Did this have a strong effect on your writing?

M.D.M.: Yes, a very profound effect, as a matter of fact, although not immediately because the negative aspect of my academic training was that it made me concentrate primarily on intellectual information and not pay sufficient attention to my own experience. She essentially taught me that a writer has to dive into her own experience. I already knew about intellectual subjects, but I needed to be put in touch with myself. That was important. I think that only writers can guide other writers with this. It seems that academics neglect this approach, especially with their bias for the New Criticism. I began to look back into my own immigrant experience, and as a result I found my voice. Dealing with that background was fundamental in my development as a writer, in terms of my identity and my voice. Understanding my experience as an immigrant and as a woman was absolutely essential for me and for my work.

J.P.: Some of the Italian-Canadian writers I have met are reluctant to be identified as ethnic writers. They would prefer to be regarded as Canadian or English language writers. Is there pressure in the writing and publishing community to conform to the majority language group or is this a personal choice on the part of the writers?

M.D.M.: I think that part of the resistance is always the fear that one is going to be treated in a subcategory and not considered seriously. You want to believe that your writing, your poetry, addresses a general audience. You know, a woman writer has the same problem: she wants to talk about experience from the woman's point of view, but at the same time she does not want to publish only in women's periodicals or to be read only by women. As you say this experience is speaking to all readers. With ethnic writers it is the same kind of fear that one may be put into a peripheral category of life and literature. It is not a desire to conform but a wish to be given a fair reading by critics and readers.

J.P.: Your poems, especially your recent work, consciously deal with the female perspective on life. Why is it important for you to write about the woman's experience?

M.D.M.: The obvious answer is that it is only natural for a woman writer to use a woman's point of view. It is important for me as a writer to describe my particular experiences, to explore the private realms of life that are common to many women. There is, however, also an important social function to womens' literature. It is vital to civilization to have a literature that embodies, gives voice, gives form to female experiences. The woman's sensibility needs to be incorporated as part of the literary tradition of this country, as part of the value system of our society. The course our society is following now is primarily patriarchal. The threat of nuclear war is a result of this male approach to international affairs. This is a radical view of our present situation. On all levels it is important that the woman's point of view be heard, that women stop being silent and speak out against the violence of a patriarchal society.

J.P.: Your poems often deal with family situations. What has been the reaction of women to your poems that are critical of family or marriage conditions?

M.D.M.: Italian-Canadian women at my readings often come up to me; they take my hand, they thank me, and they say, "Yes, this is what I feel too. It is good that you are saying this." In a sense my poems give these people a voice. There is an irony here because these women have often conformed to very conventional lives, but on another level they seem to get some vicarious pleasure from my criticism. It is as if part of their being is resisting the pressure of traditional female roles.

J.P.: Although they are disguised in some way, your poems have always been very personal: they deal with felt suffering, real conflict and private feelings. Do you find that this frankness gives your work stronger appeal for readers?

M.D.M.: I don't know if this gives my work more appeal, maybe for some people. Others may be put off by it, and think it is very naively confessional or too personal. Some may not be attracted by the naked emotion. I am not afraid to express raw emotion in poetry. I am trying to push language into a realm of passionate expression where I think it should be. I am working in reaction to the abstract language that bureaucrats use, or the meaningless language that advertising uses. As a poet it is my task to revitalize language. I think that it can be revitalized by bringing true feeling into writing.

J.P.: Your first language was Italian and you learned English in Canada at school. How would you describe your language experience as a woman writer?

M.D.M.: These are really two different experiences that have some parallels. When I first came to Canada English was entirely new to me, foreign, and I had to learn it and make it my own. Later as a woman writer I found the language male-dominated. Historically, written language has been a male form of communication. With other women writers I am working to make English our own language as well.

J.P.: When they are young, Italian-Canadians are living in an Italian language environment. During the formative years the language of home, of love and other emotions is Italian. Later when they go to school, English becomes the language of education and public communication. The two worlds often remain separate; there is little transfer from the private world to the public world. Did this kind of experience affect your writing?

M.D.M.: I think that what you say is true to a certain extent. When I look at my own experience, however, I see that at some point I wanted to identify myself with the intellectual and public world of English. I took English to be my own and wanted it because it seemed to me to be an escape from the kind of emotional morass of the Italian family. While at home my position was that of a daughter, I wanted more than the emotional life of a daughter, and later of a mother. I wanted an intellectual life too, so I embraced English as my salvation. On the other hand I am aware that Italian represents a side of my life charged with feeling, an emotional dimension. For this reason Italian words often come out in my work as if they came from another realm of experience or intensity of feeling. These two worlds may continue to create a tension in my life and in my work. □

La mémoire où le théâtre des intérêts

Wladimir Krysinski

Leonardo Sciascia
Le théâtre de la mémoire,
Récits traduits de l'italien par Mario Fusco, Ed. Maurice Nadeau / Boréal Express, 1984.

Leonardo Sciascia a écrit un livre fascinant. Un des nombreux livres fascinants auxquels il nous a habitués. Cela s'appelle *Le théâtre de la mémoire*. Dans la première partie du livre Sciascia reproduit une histoire, une série d'événements sociaux et juridiques qui ont passionné l'Italie de 1926 jusqu'à 1931. Dans la deuxième partie intitulée « La sentence mémorable » il analyse la célèbre histoire de Martin Guerre, évoquée par Montaigne dans *Les Essais* et rappelée récemment par un film. Le dénominateur commun est la question de l'identité de deux individus. « L'amnésique » de Turin et l'individu qui se fait passer pour Martin Guerre.

Rappeler en détail ces deux histoires serait une entreprise vaine. Je renvoie le lecteur au livre de Sciascia qui les reproduit étape par étape, épisode par épisode. L'histoire de l'amnésique de Turin paraît plus complexe outre le fait qu'elle est plus proche de nous. Sciascia en construit une sorte de récit-gigogne avec force références historiques, politiques et sociologiques. Une fois de plus Pirandello et le pirandellisme, dont Sciascia est passionné, constituent le point de départ du *Théâtre de la mémoire*. En effet, c'est la pièce de Pirandello *Comme tu me veux...* mise en scène par Susan Sontag à Turin en 1979 qui déclenche chez Sciascia une série de souvenirs, mais qui engendre aussi cette enquête sur l'enquête menée autour de l'histoire de l'amnésique. Sciascia rapporte minutieusement tous les faits de la quête de l'identité de cet amnésique, alias le numéro 44170 de l'asile de Collegno, alias le professeur Canella, alias l'escroc Mario Bruneri. L'Italie se passionne pour cette quête à laquelle participent la justice et la police, l'État et la société.


Photo : Ferdinando Scianna.
Leonardo Sciascia

Mais surtout deux familles, les Canella et les Bruneri. Pour des raisons différentes d'ailleurs. Madame Canella reconnaît dans la photo de l'amnésique publiée par *La Domenica del Corriere* (supplément du *Corriere della Sera*) son mari, le professeur Giulio Canella « porté disparu (car aucun des rares survivants ne l'avait vu tomber) au cours de la bataille de Nitzopole, près de Monastir, en Macédoine, le 25 décembre 1916. » (p. 15)

L'autre identité du numéro 44170 c'est celle de Mario Martino Bruneri recherché par la police, typographe originaire de Turin, marié à Rosa Negri. Celle-ci l'a reconnu dès qu'elle a vu sa photo dans *La Domenica del Correire*. Toutefois elle tarde à se manifester sachant que son mari est recherché par la police et condamné par contumace. Sciascia suppose que c'est la police qui pousse Rosa Negri à s'identifier comme l'épouse Bruneri. On confronte les empreintes digitales de Mario Bruneri avec celles de l'amnésique. Celui-ci a été arrêté le 10 mars 1926 au cimetière israélite de Turin au moment où il venait de subtiliser un vase funéraire de bronze, c'est-à-dire au moment où cette histoire commence.

Il en ressort que la seule et unique identité de l'amnésique est celle de Mario Martino Bruneri. Et la Justice Italienne reconnaîtra précisément ce fait évident. Elle ne dérogera pas à cette reconnaissance de l'escroc malgré les assauts de la famille Canella. Car le théâtre de la mémoire commence au moment où la personne de l'amnésique est soumise aux multiples épreuves d'identité. Entre Canella et Bruneri il y a tout un espace social et spirituel. Le professeur Giulio Canella est réputé pour être un intellectuel, musicien, érudit, auteur d'ouvrages qui font autorité; Bruneri, en revanche, est un dilettante, séducteur de pacotille, tricheur, mauvais sujet social. Reconnu par Madame Canella et toute sa famille, l'amnésique ne veut pas être identifié comme Bruneri. Et bien que la Justice soit implacable, il s'arrange pour partir au Brésil où vit son « beau père » fortuné. Il s'incarne tout entier dans le rôle du professeur Canella et multiplie les preuves de son identité canellienne contre les preuves indubitables de son identité brunerienne établie par la Justice.

Sciascia laisse entendre que ces preuves de l'identité canellienne sont tirées par les cheveux. Que l'identité réelle, celle de Bruneri, est évidente et incontestable. Le cheminement de l'histoire et les commentaires de Sciascia se constituent en une sorte de sociologie de la mémoire. Le pirandellisme, l'économie pirandellienne, la résonnance pirandellienne sont les termes que Sciascia utilise en tant que signes permanents de la mémoire qui, en fait, n'est elle-même que dans le contexte social. L'œuvre de Pirandello devient pour Sciascia le modèle explicatif parfait du fonctionnement de la mémoire. Le théâtre de la mémoire, c'est celui de la reconnaissance sociale d'un

sujet dont l'identité est sollicitée par l'autre ou bien, pour le dire autrement, dont l'identité sollicite l'autre. Le théâtre de Pirandello est peuplé d'identités instables et incertaines, mais qui retrouvent toutes leurs places respectives dans la dialectique sociale de la mémoire. Cette dialectique c'est le théâtre des intérêts. Qu'ils soient psychologiques et intérieurs, ou sociaux et extérieurs, ils convergent vers l'espace et le théâtre de la reconnaissance et par conséquent celui de la mise en scène. Un des enseignements de Pirandello est celui-ci : nous sommes ce que les autres veulent que nous soyons. Nous nous mirons dans le regard classifiant des autres. La mémoire est riche de ses potentielles identités, de ses fantômes et de ses fantasmes. Elle est tout aussi évanescente que créatrice par contrainte du social. La dialectique du masque et du visage, de l'identité fictive ou réelle est relative et ambiguë. Mais la société atomisée en forces contraires récupère toujours au moment voulu ceux qui sont en mal d'identité. Tel est le sens des deux histoires racontées par Sciascia. L'histoire de Martin Guerre anticipe sur celle de l'amnésique. Toutes deux exacerbent et poussent au paroxysme le pirandellisme naturel de la société humaine. Pirandello a compris et transcrit sous forme de rôles et de jeu des miroirs ce que d'autres dramaturges, comme Shakespeare, Ibsenon, Strindberg, avaient voulu poser comme signes tragiques d'une quête de l'identité intérieure au prises avec le social répressif. Pirandello démythifie le social et en montre le théâtre, ce jeu des intérêts dont l'intériorité est commandée par l'extériorité du masque et des rôles sociaux. Qui le mari, qui l'escroc, qui le bien pensant, qui le mal pensant. Et la société ne pardonne pas. Il faut se dépêcher d'entrer dans la case.

Le théâtre de la mémoire relève d'un genre hybride. Mi-récit, mi-essai, genre borgesien que Sciascia pratique à sa façon. C'est une méthode de réflexion sur le réel et le social. Elle consiste à partir de la réalité. En définitive, la frontière entre les deux est hautement problématique. C'est du pirandellisme par excellence. Qu'est-ce que la réalité sans fiction? Qu'est-ce que la mémoire sinon la fiction du réel? Le cercle vicieux des signes tourne à l'infini. Après coup nous nous rappelons ce que les autres veulent que nous nous rappelions ; nous sommes les pantins de nos propres intérêts et de ceux des autres. Le livre de Sciascia illustre magistralement ce théâtre incessant et fatal auquel l'humain se condamne dans le social. □

NÈGRE SUR BLANC

Pierre Monette

Jean Jonassaint,
La déchirure du (corps) texte et autres brèches,
Montréal, Dérives/Nouvelle Optique, 1984, 99 pages.

Il y a de ces petits livres dont le tranchant est une lame de rasoir. On peut compter parmi eux *La déchirure du (corps)texte et autres brèches*. Incisif et juste, ce livre nous permet de retrouver la lucidité emportée qui faisait la force de Frantz Fanon dans *Peau noire, masques blancs* et *les Damnés de la terre*. Son écriture est mordante, sans n'être qu'un effet de style mais la béance même d'une blessure cherchant à se dire, à se montrer, *noir sur blanc*: la citation est impossible tellement l'ensemble se fait un pour assurer son effet...

La publication de cet essai est, comme telle, anonyme. La signature de Jean Jonassaint ne se retrouve que glissée dans le texte de présentation sur la couverture arrière. Mais on la reconnaît aussi disséminée dans le texte : un JJ complaisamment associé aux initiales de James Joyce.

Si on peut trouver une filiation à la « modernité » de cet essai, c'est bien à Joyce qu'elle remonte. À la façon de *Finnegans Wake* qui raconte l'histoire de l'humanité en la confondant à une tour de Babel mêlant plusieurs langues, *La déchirure du (corps)texte*, lui, nous mêle au créole pour trouver un langage qui sache dire la blessure d'une autre histoire : celle de l'esclavage et de la négrité.

On pourrait résumer *La déchirure du (corps)texte* en



Figures, gouache sur carton. Auteur inconnu.

disant qu'il s'agit d'un essai sur la condition d'esclave qui assoit toute la condition noire dans l'occident contemporain. Mais cette réflexion est doublée, imprégnée d'une fiction. En fait, le livre ne se contente pas d'analyser la condition nègre à partir de ce qui fait ses particularités au Québec. il la met en scène avec ses brèches et ses déchirures.

Ainsi, *La déchirure du (corps)texte* peut bien être nommé un essai, avec toute la force originelle du mot dont l'étymologie rappelle le sens de : agir. Le texte agit, s'agite et agite en nous, lecteurs blancs, le fond ancien d'intolérance qui a justifié l'esclavage des noirs, le même qui fonde aujourd'hui le racisme.

Cet ouvrage ne se propose pas de redorer le blason d'une négrité déchue ou de culpabiliser une fois de plus l'occident pour les malheurs dont il a été à l'origine. On ne peut plus revenir sur la condition nègre, ni sur celle de colonisé et s'apitoyer sur un monde d'avant l'esclavagisme et le colonialisme auquel on devrait refaire une meilleure place dans notre monde moderne.

Il n'y a pas d'âge d'or, et le colonisé comme le nègre, aujourd'hui, ne peuvent vivre autrement qu'avec la mémoire de l'esclavage et celle de la condition de maître que conserve le monde blanc. On peut trouver une illustration de pareille mémoire ouverte sur le présent avec le jazz, où le chant nègre de la douleur s'est donné la place du lion et a créé la musique du 20e siècle.

La déchirure du (corps)texte a la figure d'une longue pièce de free jazz, avec des clins d'œil d'humour et de sarcasmes qui rappellent ceux que le Art Ensemble of Chicago sait mettre dans ses arrangements. Et un peu de la même façon que le free jazz s'écoute mal et s'apprécie mieux avec la chair d'un spectacle, notre lecture doit, en quelque sorte, assister à *La déchirure du (corps)texte* pour résoudre la relative difficulté de la démonstration qui s'y pratique.

La démonstration des faits qui est toujours un peu attendue d'un essai est, ici, mise en pratique au lieu d'être expliquée. C'est la théorie qui emboîte le pas à la fiction afin de ne pas perdre toutes les nuances exigées par le sujet de son analyse et que, peut-être, seul le « clair-obscur » de la fiction a la possibilité de rendre. Ceci sans doute au *détriment de la précision* argumentative mais à la faveur de l'effet, de l'« agir » qui bouscule la pensée et l'écriture.

Agir sur qui, agir sur quoi? Agir sur la condition de « blanc nègre », cette aliénation du noir à l'univers blanc, à sa culture, son idéologie, que Fanon a déjà bien fait voir dans *Peau noire, masques blancs*. Agir aussi sur celle des « nègres blancs » pour reprendre le titre de Pierre Vallière : *Nègres blancs d'Amérique*, les Québécois mais aussi tous ces individus qui vivent dans le contexte occidental de relative richesse une « situation » de colonisé où ils deviennent leurs propres nègres.

Finalement, pour comprendre la tragédie de toutes les conditions nègres, suffit-il sans doute de la montrer, de la faire sortir d'un certain « continent noir » de l'idéologie et des sciences humaines — et d'autant plus la femme noire, entre autre celle pourtant née au Québec qui occupe plusieurs pages de *La déchirure du (corps)texte* à montrer que la marque de sa peau fera d'elle l'Haïtienne qu'elle n'est pas, une Haïtienne imaginaire : cette « nègre nègre » fait aussi acte de parole dans cet essai.

En fait, l'anonymat de la couverture de *La déchirure du (corps)texte* laisse l'espace nécessaire pour insérer toutes les signatures qu'on trouve dans le texte. On y parle moins des conditions nègres qu'on ne laisse s'exprimer par la citation et la fiction les nègres d'amériques : Amérindiens, Inuit, les esclaves devenus Haïtiens, les « Blacks » aux États-Unis, ces Québécois

de souche immigrante qui font Montréal...

La déchirure et les brèches des diverses négrités, inscrites dans leurs corps par l'esclavage et le racisme, s'inscrit aussi dans l'écriture de *La déchirure du (corps) texte* qui s'approche souvent du poème par un phrasé éclaté, une « illisibilité » qui n'est, en fin de compte, que la difficulté de lecture présentée par n'importe lequel des modes d'expression de la « modernité ». Moins une difficulté qu'une exigence de lecture.

De la même façon qu'on peut parler de sociétés périphériques pour désigner les peuples du Tiers-Monde, *La déchirure du (corps) texte* est un écrit périphérique. Centré sur l'essai, la fiction, le témoignage, il les déborde à partir de ses dérives. Un peu comme la dérive décrite, au 16e siècle par Bartolomé de Las Casas, d'un navire qui va d'une île des Caraïbes à l'autre sans instruments de naviguation, simplement en suivant les cadavres d'Indiens qui flottent sur la mer, rejetés par les bateaux qui l'ont précédé, *La déchirure du (corps) texte* se guide, se perd, s'éclate sur les traces des blessures de l'histoire et du présent sur les corps nègres.

Sans doute n'est-il pas nécessaire d'insister plus sur la force et la beauté tragique, oui, de cet essai. De la même façon que toute l'organisation de ce texte est ouverte sur l'« agir », faut-il se contenter d'inciter à le faire lire.

La littérature québécoise compte bien peu d'écritures possédant l'envergure de *La déchirure du (corps) texte*. Que ce livre rare paraisse sous les signatures de la condition nègre est significatif du fait qu'il faudrait enfin admettre le profond métissage qui fonde la culture québécoise et qui permet l'émergence d'une écriture abandonnant les petitesses du nationalisme. □

C'est au dernier Festival de Berlin que Minou Petrowski a rencontré Ettore Scola. *Il a bien voulu lui* accorder cette brève entrevue afin de nous livrer quelques commentaires sur son film Le Bal.

Tous dans « Le Bal »

Minou Petrowski: Ce qui m'a frappé le plus dans votre film c'est la notion de solitude, non seulement la solitude contemporaine mais la solitude qui remonte dans l'histoire.

Ettore Scola: Oui, mon idée dans « Le Bal » est que l'histoire passe mais le comportement des hommes et des femmes ne change pas tellement. Oui, ils sont modifiés par les modes, les différents modèles mais au fond l'âme de l'homme est toujours la même. L'homme cherche toujours à communiquer avec ses semblables mais la communication n'est pas toujours facile. Quelques fois il y a la solitude et cette solitude fait partie de l'homme. Le manque de communication n'est pas une notion moderne ou ancienne, mais, à côté de ce manque et de cette solitude, il existe un espoir qui appartient à l'homme et à la femme, un espoir qui ne meurt jamais et qui appartient à toutes les époques. Cet espoir de rencontrer quelqu'un, de trouver quelqu'un. Oui, nous avons les bombes, les guerres, le racisme mais le droit de l'homme à l'amour, à la dignité, au rapport est toujours vivant.

M.P.: Pourtant à la fin de votre film tout le monde part chacun de son côté. Je suppose qu'il y aura un autre bal, une autre occasion pour essayer de se retrouver.

E.S.: C'est vrai. Je ne veux pas dire que dans un bal de dimanche on rencontre un copain pour la vie, qu'on puisse résoudre notre propre vie amoureuse. Mais cela peut arriver la semaine prochaine, il faut toujours conserver cet espoir et pas dire alors qu'aujourd'hui on a conclu tout, l'homme est heureux, l'homme a trouvé sa femme et la femme a trouvé l'homme. Cela me semblait une fin fausse.

E.S.: Les histoires italiennes et françaises se ressemblent beaucoup et j'avais pensé à transposer « Le Bal » en Italie mais les choses n'auraient pas tellement changées car j'ai réalisé que les Italiens et les Français ont vécu les mêmes événements: la guerre, l'Occupation allemande, la libération américaine, le 68. Les histoires sont semblables. Je n'ai pas eu l'impression de faire un film français mais un film européen. « La Nuit de Varennes », mon film précédent, parle de la révolution française et j'ai refusé de considérer cet événement comme un événement français.

M.P.: J'aimerais bien savoir comment vous avez choisi la musique pour rappeler les moments de 1936 à nos jours?

E.S.: Je ne suis plus tellement jeune et j'ai beaucoup de souvenirs, donc j'ai connu ces époques et j'ai chanté et dansé ces chansons. Ce sont des chansons très connues et populaires. Chaque chanson a des souvenirs particuliers et appartient à un moment historique très précis.

M.P.: Justement vous faites allusion à votre âge et lorsque j'assistais à la projection de « Le Bal » il y avait une dame à côté de moi qui fredonnait. J'avais l'impression qu'elle avait le désir de participer au film, de dire aux autres qu'elle aussi avait été là, qu'elle avait connu ces moments là. Il y avait plusieurs jeunes aussi qui ne pouvaient pas connaître ces chansons. La chanson est une histoire, pensez-vous que votre film attirera un jeune public? un public qui ne connaît pas le répertoire mais qui, on peut dire, entrera dans le bal?



Photo: Fabian Alpha Diffusion.

E.S.: Oui, certainement. Je me posais la même question et justement pour ça j'ai projeté le film dans des écoles et des lycées en France et en Italie. Je voulais savoir si les jeunes auraient aimé ces époques qu'ils n'ont pas vécues et je peux dire que le public des jeunes, des adolescents, est très attentif. J'ai parlé avec eux après et j'ai participé à des débats dans ces écoles. Ils m'ont expliqué très clairement qu'ils ont une grande envie de connaître ces époques mais ils n'en savent rien car les grand-parents et les parents ne racontent plus rien. Quand j'étais enfant, mon grand père me racontait sa vie donc je connaissais comment un homme normal vivait sa vie quotidienne quand il était jeune. Mon père aussi racontait. Mais moi je ne raconte pas tellement à mes filles, j'ai des filles, car il n'y a plus ce moment d'union qui est la mémoire d'une famille. Il y a les livres mais les livres sont un peu menteurs, on a les documents à la télévision de la vie passée mais on n'y voit jamais la vie quotidienne de l'homme, oui, il y a les grands faits, les grands événements mais il n'y a pas le petit geste, le petit espoir, les déceptions, l'ironie, l'amusement. Tout ça les jeunes l'ont retrouvé dans « Le Bal ». Ils ont beaucoup aimé ce reportage des autres époques. Il appréciaient l'absence de mots dans le film car les jeunes doivent se défendre des mots de la politique, de la presse, de la télévision, des mots qui ne racontent pas toujours la vérité et qu'on doit étudier, juger pour comprendre si ils cachent des mensonges. Dans ce film il n'y a pas de dialogue alors les jeunes ont eu un rapport plus direct, un rapport plus sincère.

M.P.: Pourrait t'on dire alors qu'aujourd'hui il existe peut être le besoin d'un cinéma muet pour retrouver l'essence même de l'image et du son?

E.S.: Ce film n'est pas un film muet. C'est un film qui ne parle pas comme ça nous arrive quelque fois, nous ne sommes pas muets durant la journée mais nous ne parlons pas. Il existe des films où on parle moins et où on dit la vérité.

M.P.: J'aime la forme simple de votre film et je crois qu'il aura un public populaire, mais je ne dis pas ça dans le sens péjoratif du terme car on peut y trouver quelque chose de très profond. Je crois qu'il faut le voir plusieurs fois. Mais je souhaite qu'il soit très populaire car toute mon his-

toire personnelle de metteur en scène est l'histoire de quelqu'un qui veut absolument faire des films populaires car quand je travaille je pense toujours à la réaction du public et non à celle de mes collègues ou des critiques. Une œuvre d'élite. Quand une œuvre populaire représente un sentiment collectif, elle transmet le cœur, l'espoir, et cela est une matière de faire de l'art que j'essaie de réaliser.

M.S. : Est-ce que cela a été difficile de travailler avec cette troupe de théâtre ?

E.S. : J'aime beaucoup travailler avec les acteurs et c'est pour ça que dans mes films je m'enferme volontiers dans une ambiance, un espace clos, dans une unité d'espace et de temps pour mieux regarder le paysage humain. Donc mon travail principal est sur les acteurs, les visages des gens.

M.P. : Où avez-vous situé « Le Bal » ? Est-ce un décor de studio ?

E.S. : Oui, dans un studio de Cinecittà à Rome.

M.P. : Tout se passe dans un même lieu et on ne voit jamais l'extérieur. On peut seulement l'imaginer...



Photo: Eric Feinblatt Alpha Diffusion.

E.S. : Oui, l'extérieur arrive avec le son, les bruits de la rue.

M.P. : A ce moment de votre vie, Ettore Scola, êtes-vous content, heureux ?

E.S. : Oui, dans la mesure où je sais qu'il ne faut jamais être trop heureux, trop satisfait. Il faut toujours avoir l'espoir de faire d'autres choses, et la naïveté aussi de ne pas renoncer à ses illusions.

Filmographie de Ettore Scola
né le 10 mai 1931 à Trevico (Province d'Avellino - Italie)

1964 Se permettete parliamo di donne
1965 La Congiuntura
1965 Thrilling, épisode Il Vittimista.
1966 L'arcidiavolo
1968 Riusciranno I nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in africa ?
1969 Il commissario pepe
1970 Dramma della gelosia
1971 Permette ? Rocco papaleo.
1972 La piu bella serata della mia vita
1973 Festival unita 72 (Moyen métrage).
1974 Trevico-Torino, viaggio del fiat-nam.
1974 C'eravamo tanto amati
1975 Brutti, sporchi E cattivi
1976 Signore, Signori buona notte
1977 Una giornata particolare
1977 I nuovi mostri
1979 La terrazza
1980 Non è *Passione d'amore ?*
1981 La nuit de Varennes
1982 Le Bal

Via crucis et lupini

Sur les pistes d'une nouvelle ethnohistoire de Montréal

Pierre Anctil

Bruno Ramirez
Les premiers Italiens de Montréal, L'origine de la Petite Italie de Montréal
Montréal, Boréal Express, 1984, 136 p.

Près d'un siècle s'est écoulé entre l'arrivée des premières familles italiennes à Montréal et l'étude que leur consacre l'historien Bruno Ramirez, qui vient de paraître chez Boréal Express. Un siècle pendant lequel s'est joué l'identité de la communauté italienne actuelle, et qui a vu Montréal passer d'une petite ville anglophile blottie contre son port à une métropole aux banlieues interminables et aux multiples facettes ethniques. La période en question semble courte en regard de l'histoire de l'Italie, mais on aurait peine aujourd'hui à imaginer les conditions dans lesquelles ces immigrants de la première heure arrivèrent, tant le contexte urbain montréalais a changé et même certains des quartiers où ils prirent pied à la fin du siècle dernier. Qui pourrait concevoir, à moins de les avoir vus de ses propres yeux il y a plus de cinquante ans, que les plants de zucchinis et de tomates garnissaient en rangées bien propres



Émigrants en partance pour l'Amérique au début du siècle.

des terrains vagues situés... juste à quelques pas du métro Jean-Talon, et qu'il suffisait d'une simple randonnée pour remplir ses poches de fruits sauvages... là où se trouve aujourd'hui le parc Jarry. Quant aux conditions de travail imposées aux nouveaux venus, et qui consistaient alors souvent en des travaux d'infrastructure urbaine, il faut faire un effort pour concevoir jusqu'à quel point elles étaient pénibles et laissaient le journalier démuni face aux adversités et aux vexations sociales de toutes sortes.

Le pari de Bruno Ramirez dans *Les premiers Italiens de Montréal...* a été de faire confiance à la mémoire collective des gens, à leur sens inné du déroulement de l'histoire, tel qu'il s'incarne dans leur milieu même. Face à un tel sujet, l'historien se trouve souvent désemparé, privé par le fait du caractère encore embryonnaire de la collectivité étudiée, de tout l'arsenal des données objectives et quantifiables auquel il a recours habituellement. On n'a qu'à songer simplement à l'image souvent défavorable et empreinte de racisme que véhiculait au sujet des Italiens établis au pays la presse ou les institutions canadiennes, et qui requiert donc tout un décodage, pour percevoir toute la distance qui s'installe entre l'historien de l'ethnicité, et cette part de la vérité historique que l'on juge comme une représentation raisonnable d'une réalité révolue.

Il y a aussi la formidable barrière érigée par l'analphabétisme chronique de beaucoup des immigrés et leur forte propension à se déplacer constamment d'un lieu à l'autre, et ce à travers tout le continent, pour s'assurer un niveau de subsistance minimum. Les gens peu instruits, et issus d'un *paese* reculé ne connurent certes pas d'empressement à laisser des traces objectives et littéraires de leur passage ou de leurs activités, surtout si ces immigrants se trouvaient confinés aux emplois les moins désirables alors disponibles sur le marché du travail. Devant un tel état de choses il ne restait donc plus qu'à donner la parole aux acteurs historiques eux-mêmes, à les laisser du mieux de leur connaissance remplir les zones grises laissées en plan par la recherche proprement dite.

Dans le cas de l'étude entreprise par Bruno Ramirez, le résultat final m'apparaît très convaincant. Pour avoir moi-même pratiqué cette méthode d'entrevue dans un autre contexte historique, j'ai souvenance de nombreuses

occasions où l'informateur venait « illuminer » lui-même de ses remarques en apparence anodines l'ensemble d'un contexte historique donné ; ou alors fournissait en quelques heures, sans s'en rendre compte, confirmation à des hypothèses qu'il aurait fallu plusieurs années pour prouver hors de tout doute. Dans un tel filon, toute entrevue n'est pas nécessairement valable, ni les renseignements fournis vérifiables, mais pour qui sait se mettre à l'écoute, inlassablement, et dans le plein respect de l'humanité de son vis-à-vis, le résultat peut être très stimulant. Sans aucun doute Bruno Ramirez est de ceux qui ont reçu et développé cette générosité du chercheur attentif au récit de l'histoire vécue, et que pas un codument statistique ou littéraire ne saurait remplacer tant sa charge historique reste dense et touffue à la fois.

L'auteur a donc parfaitement raison quand il dit « créer des sources », puis en contrôler l'authenticité documentaire, surtout quand il a eu la finesse de privilégier l'approche dite du « discours », où le flot et le mouvement du récit est laissé au libre arbitre de l'acteur historique lui-même. En posant des questions précises ou en orientant vers des sujets prédéterminés le discours de l'entrevue, le chercheur introduit souvent en effet des disjonctions dans la mémoire de l'interviewé et le force à rompre un récit qui a sa propre logique interne. Voilà pourquoi aussi ce genre de travail doit être mené autant que possible au domicile de l'informateur et dans sa langue maternelle.

Cette sensibilité toute anthropologique qui traverse la recherche de Bruno Ramirez et de ses collaborateurs, se rencontre malheureusement dans assez peu d'études historiques concernant l'ethnicité au Québec ou même l'histoire de sa majorité francophone. Je me rappelle par exemple de l'effet qu'avait eu sur moi la lecture du magnifique ouvrage autobiographique de Carlo Levi : *Le Christ s'est arrêté à Eboli*, lequel racontait la détention de l'auteur au cours des années trente, entre les mains des facistes, dans un petit village du sud de l'Italie. Lui-même un artiste originaire du nord et accusé de sympathies gauchisantes, Levi, contraint de passer plusieurs mois entouré de *paesani*, a tracé dans son livre un portrait détaillé et senti de la culture paysanne locale, de sa situation économique et de ses aspirations à l'émigration outre-Atlantique. Classé dans les bibliothèques parmi les ouvrages purement littéraires, *Le Christ s'est arrêté à Eboli* offre néanmoins à l'historien et à l'anthropologue des pistes de recherches nombreuses et une vision remarquablement pénétrante d'un des milieux d'origine de l'immigration italienne vers le Nouveau-Monde. Peut-on concevoir expérience ethnographique plus riche que celle de Levi, qui dut vivre « enfermé » pendant plusieurs mois dans un village isolé et perché sur un monticule inaccessible.

Bruno Ramirez, en coopération avec Michael del Balso, avait déjà fait paraître en 1980 une partie de ses données sous le titre de : *The Italians of Montreal. From Sojourning to Settlement. 1900-1921.* Le livre qui vient de sortir en français aux éditions Boréal Express, contient cette fois beaucoup plus d'informations documentaires et présente un portrait plus complet de l'immigration italienne de la première heure au Québec. L'auteur a par exemple fait appel aux listes nominatives des recensements fédéraux canadiens de 1871 et 1881 pour détailler l'occupation des premières familles établies à Montréal, et a inclus dans *Les premiers Italiens...* un exposé de l'important courant migratoire régional Molise-Québec. On note aussi dans l'ouvrage le plus récent une meilleure connaissance de la perception que développèrent au début du siècle, concernant les immigrants italiens et leurs institutions communautaires, les journaux francophones de Montréal, ce qui est loin d'être négligeable dans le contexte d'une étude de ce type. Surtout, Bruno Ramirez livre maintenant au public le texte partiel de huit entrevues menées auprès de témoins occulaires de la première immigration, et qui furent recueillies en 1979 à Montréal. Le jeu en valait la chandelle, à plus forte raison quand on considère la rareté de tels témoignages et, dans ce cas-ci, leur très grande qualité d'évocation, comme par exemple le discours que Olinda Iuticone tient au sujet du quartier Mile-End, tel qu'il pouvait apparaître au tout début du siècle :

« Quand il est arrivé ici, mon père travaillait comme journalier, c'est-à-dire qu'il prenait ce qu'il pouvait trouver comme travail. Et puis, il a eu de la chance, il s'est trouvé un poste à la Montreal Tramway. J'avais sept ans quand mes parents ont déménagé dans la paroisse Notre-Dame de la Défense. Mon père, après bien des sacrifices, avait réussi à mettre de côté 800 $. C'est comme cela qu'il a pu acheter une petite maison, sur la rue Berri, au coin de la rue Isabeau — la rue Jean-Talon s'appelait rue Isabeau, dans ce temps-là. C'était une petite maison de campagne. À Montréal, dans ce temps-là, au nord de la rue Sherbrooke, il n'y avait plus rien, c'était partout des champs. Nous n'avions pas d'eau, pas d'électricité, les trottoirs n'étaient pas faits. Le soir, nous nous endormions en écoutant les criquets...

Mon frère allait chercher de l'eau à la pompe, pour le lavage, la cuisine et tout. Mon père a acheté une maison à cet endroit parce qu'un de ses amis, un autre Italien, l'avait fait avant lui. Autrement, qui l'aurait su ? Il n'y avait qu'eux qui habitaient là, l'un en face de l'autre. Plus tard, le quartier s'est peuplé d'Italiens. J'avais environ dix ans quand on a installé l'électricité dans la maison (vers 1914). Je m'en souviens mon père parlait de la guerre. » (p. 108).

Les photographies présentées dans *Les premiers Italiens...*, et dont certaines doivent être inédites, apportent aussi beaucoup à la qualité de l'ouvrage et contribuent autant que les témoignages oraux à réduire les barrières que le passage du temps a érigé entre cette époque et la nôtre. Soit par manque de formation, soit par négligence, les chercheurs québécois n'ont pas assez recours à la photographie et à ce qu'elle apporte comme contribution historique. Pourtant, il existe au Québec des dépôts archivistiques considérables en ce sens, et la plupart des familles et des individus interviewés possèdent chez eux des documents photographiques, parfois de premier ordre. C'est que, pour traiter de ce matériel non littéraire, le chercheur doit acquérir une sensibilité nouvelle, celle de l'image, qui impose ses propres contraintes et dévoile le message à sa façon. Une photographie comme celle de la page 59, qui montre un groupe de travailleurs occupés en 1912 à la pose de rails pour le réseau de tramways montréalais, à l'angle des rues St-Denis et De Fleurimont, illustre bien l'état de développement du quartier et à quel point ce travail devait être ardu dans les conditions technologiques de l'époque. Voilà plus que mille mots en une image, car voilà une forme de labeur qui ne se pratique plus, et dans un coin de la ville qui a beaucoup changé d'allure.

N'est-ce-pas curieux comme les immigrants se ressemblent, s'ils sont nés à la même époque, comme par exemple ceux dont nous parle Bruno Ramirez, natifs d'Italie, et ceux dont j'ai moi-même fait l'étude en Nouvelle-Angleterre, et qui étaient originaires des campagnes québécoises, notamment de la vallée du Richelieu et de la région autour de Joliette. Parce que Bruno a laissé monter du vécu même des acteurs historiques une description des quartiers italiens de Montréal, il a pu mettre à jour un ensemble de mécanismes adaptatifs fondamentaux dont on ne retrouverait qu'un pâle reflet dans les séries statistiques habituelles, à savoir le *boarding* ou la pension familiale, l'épicerie de quartier et la mise en valeur des relations de parenté, dans le sens strict ou élargi à l'ensemble du *paese*. Chacune de ces « institutions » propres aux immigrants, et dont certaines peuvent avoir un aspect purement cognitif, désignent un espace clos où n'ont accès que les personnes accréditées par la tradition ou par leur réputation personnelle. Pour bien les comprendre, ou même les localiser, il faut suivre le fil de l'ethnicité, tel qu'il se déroulait alors entre les continents en un fin réseau de relations privilégiées. La même stratégie jouait chez les émigrants québécois qui, quittant à la fin du XIX[e] siècle leur village natal, le transposaient à plusieurs centaines de kilomètres plus au sud dans le quartier d'une ville industrielle de la Nouvelle-Angleterre, reproduisant ses réseaux de parenté, ses lieux d'échange commercial et son échelle humaine. Ainsi, bien peu de Québécois francophones se déplacèrent à la période des premières migrations sans s'assurer que quelqu'un de leurs connaissances ou de leur parenté les attendait de l'autre côté de la frontière, et très vite les épiceries de quartier et les pensions devinrent des points de repère de l'identité québécoise en Nouvelle-Angleterre. Comme pour la Petite Italie de Montréal, le leadership professionnel et ethnique des Petits Canadas émergea souvent, à la deuxième génération, du sein des familles qui possédaient ces petits commerces où s'était d'abord regroupé, dans un premier temps, les immigrés venus du Québec.

Le pari de Bruno Ramirez dans ce livre a été de faire confiance à la mémoire collective des gens, à leur sens inné du déroulement de l'histoire, tel qu'il s'incarne dans leur milieu même.

Il n'y a pas de doute dans mon esprit que le travail que Bruno Ramirez vient d'entreprendre, auprès des immigrants italiens, fait plus que nous aider à comprendre le processus social et historique par lequel se constitua la communauté italienne de Montréal. Il jette même une lumière assez crue sur l'histoire même des francophones du Québec qui eux aussi firent à la même époque, et en vagues successives, l'expérience de l'immigration dans un pays autre, les États-Unis, où ils rencontrèrent souvent l'incompréhension, le racisme et des conditions de travail très pénibles. Mais il y a plus. Dans mon esprit, la veine des études sur l'immigration devrait aussi s'étendre à l'étude de la population francophone de Montréal qui, pour une large part, avait « émigré » au tournant du siècle des campagnes québécoises environnantes. Le prolétariat francophone du centre-sud et de l'est de l'île présente à certaines époques des caractéristiques sociales de nature telles, comme la sous-éducation, les conditions sanitaires et résidentielles très pénibles et le statut de minoritaires à l'échelle canadienne, qu'il peut s'apparenter à une population émigrante « classique ». Quelle différence y a-t-il objectivement entre ce *Francese*, menuisier de métier et père de sept enfants, et Nicola Manzo qui devenait son voisin en 1918, sur la rue Waverly (p. 95), sinon que l'un avait traversé l'Atlantique pour venir s'établir à Montréal, et que l'autre n'avait eu qu'à parcourir quelques dizaines de kilomètres depuis sa paroisse natale. Lequel apparut plus « ethnique » aux yeux de l'autre, de cet Italien ou de ce « Canadien-français » ?

Le livre de Bruno Ramirez a l'immense mérite, et avec une grande économie de moyens, d'ouvrir de nouvelles perspectives à la recherche multidisciplinaire sur le milieu immigrant et ethnique montréalais. Gageons que notre connaissance de Montréal, et même de tout le Québec si on étend cette méthode de travail à plus que les seuls immigrants transocéaniques, s'en trouvera renouvelée de fond en comble. En attendant, il reste aux chercheurs sérieux à abattre un travail d'ethnographie considérable, qui va demander beaucoup de ressources, et une grande sensibilité aux formes immatérielles de témoignage historique. □

La question de la religion

Pierre Bertrand

Lié sans doute à la prochaine visite du pape Jean-Paul II en terre canadienne, tout un débat sur la religion, ou sur différents aspects de celle-ci, semble être amorcé un peu partout à la grandeur de la province. La religion, comme la politique, est un sujet extrêmement délicat. C'est un sujet qui suscite la passion, et il est difficile d'en discuter à tête reposée. Ici, comme ailleurs, ce qui est essentiel, c'est d'être sincère, de dire comment on voit les choses, comment on les sent. Je voudrais ne pas m'attarder sur des questions périphériques, telle l'ordination des femmes, ou le caractère public ou privé de la confession, mais si possible aller au fond des choses. Tout d'abord, il faut relativiser toute religion. Ici, on est catholique, mais si on était né ailleurs, on serait musulman, ou bouddhiste. De là à prétendre que notre religion est la seule bonne, et que c'est précisément la raison pour laquelle nous la pratiquons... Il faut donc faire preuve d'un minimum d'humilité. Mais il y a plus important encore. On peut se demander en effet pourquoi on a besoin de religion. Est-ce parce qu'on a besoin d'une béquille, d'une autorité qui nous dise quoi faire, quoi croire, quoi penser?

A-t-on réellement besoin de religion pour vivre? On peut d'ailleurs constater au Québec depuis un certain nombre d'années une réelle déchristianisation. Parmi les jeunes d'aujourd'hui, relativement peu nombreux sont ceux qui « pratiquent », au sens où on l'entendait jadis. Les jeunes se créent plutôt une sorte de religion personnelle, une religion à leur mesure, où ils en prennent et en laissent de ce que l'institution religieuse peut proposer. La plupart croient en Dieu, mais sont bien en peine lorsqu'il s'agit de préciser ce qu'ils entendent par Dieu. Telle est la situation actuelle, due sans doute à des abus perpétrés pendant trop longtemps par la religion telle que pratiquée ici, abus qui ont fini par décourager des générations entières de québécois. Il y a aussi, il est vrai, la montée de la civilisation technologique et scientifique, dont les valeurs s'accordent mal avec celles de la religion.

Il y a inconstestablement de l'arbitraire à choisir une religion plutôt qu'une autre. Laquelle est la vraie, la bonne? Sont-elles toutes bonnes, vraies, sont-elles égales? Un certain esprit oecuménique tendrait à nous faire penser de la sorte, mais il n'en fut pas toujours ainsi. La multiplicité des religions a souvent été un prétexte, en effet, à des excommunications, des haines réciproques, quand ce n'était pas des exterminations des « infidèles », des « athées ». Tel est un autre paradoxe de la religion. Toutes prônent l'amour, mais cet amour a tellement donné lieu à des actes de haine et d'extermination, du style « croisades », « guerre saintes ».



En ce qui concerne plus spécifiquement la religion catholique, ou plus généralement parlant, la religion chrétienne, on peut se demander dans quelle mesure l'Église ne constitue pas une trahison fragrante du message originel de son guide, de son créateur, à savoir Jésus-Christ. Jésus-Christ apportait à sa façon une sorte de message révolutionnaire, une « bonne nouvelle » : nous sommes tous « fils de Dieu », le « Royaume des cieux » est dès maintenant, le contact avec Dieu est direct, il ne s'effectue pas par l'entremise de la Loi, ou des dogmes, des croyances... L'Église a plus ou moins trahi Jésus-Christ : d'un pur message d'amour, elle a aussi fait un message de haine, sus aux infidèles, en enfer les ennemis de Dieu. Le centre de gravité de la vie a été déplacé : tout dorénavant allait se décider après la mort, et non pas pendant la vie. La vie elle-même du Christ est devenue secondaire par rapport à sa mort,... et à sa résurrection. La religion est devenue une question de croyance, bien plus que de pratique, de disposition, d'attitude profonde de vie. On a utilisé le Christ à toutes les sauces : pour bénir les armées qui partaient semer la mort, pour confirmer les riches dans leurs privilèges, alors que le Christ pendant sa vie n'avait cessé de privilégier les pauvres, les petits. La religion est devenue une affaire de faste, de richesse, bien souvent acoquinée avec tous les puissants de la terre. Elle a servi dès lors à maintenir les populations dans l'obéissance. Tel est d'ailleurs un rôle qu'elle a trop souvent joué, ici, au Québec.

Mais on peut aller beaucoup plus loin encore dans une certaine critique de la religion. On peut en effet interroger la valeur intrinsèque des croyances sur lesquelles la religion se base. Elle imagine par exemple un Dieu construit sur le modèle d'un surhomme, possédant une vaste intelligence, une volonté toute-puissante, et même des émotions, des sentiments, comme l'amour, ou encore la colère. Ne s'agit-il pas d'une conception enfantine de Dieu, d'une conception anthropomorphique? d'un Dieu créé à l'image de l'homme? Comment un tel Dieu pourrait-il exister? Un tel Dieu n'est que la projection des désirs les plus secrets de l'homme lui-même. Et ce n'est pas parce que celui-ci y croit dur comme fer, que celui-là existe effectivement. (Il faut penser que si les chevaux avaient la capacité d'imaginer un Dieu, ils le verraient comme un immense étalon d'une beauté surnaturelle!)

On peut dire de même en ce qui concerne l'âme. Qu'est-ce que l'âme, au juste? On croit en l'immortalité de l'âme, mais on ne sait même pas de quoi on parle quand on parle de l'âme. Est-ce que l'âme est l'identité de la personne, sa personnalité? Mais ces choses présupposent la mémoire. Est-ce à dire que l'âme contient la mémoire? Mais la mémoire est matérielle, est le corps, et donc meurt avec celui-ci, n'est pas immortelle.

En fait, la religion prétend apporter des réponses à des questions auxquelles on n'a, effectivement, pas de réponse. La religion tente de remplacer l'inconnu par des croyances. Mais ces croyances ne font que refléter le bien-connu, le familier, et sont infiniment moins riches que l'inconnu lui-même. Dans quelle mesure, en ce sens, la religion ne découle pas d'un manque de sincérité? Car devant la mort, ou devant le mystère de l'univers, de la vie, de notre propre existence, notre attitude réelle en est une de profonde ignorance. En fait, on ne sait pas. La mort est l'inconnu à l'état pur. On ne sait pas ce qu'il y a après la mort, on ne sait pas s'il y a quelque chose après la mort. Mais au lieu d'admettre en toute simplicité cette ignorance, on préfère prétendre savoir, et c'est ici qu'interviennent toutes les croyances fournies par les religions. Mais en fait, Dieu ne serait-il pas plus près de cet inconnu à l'état pur que de toutes les réponses anthropomorphiques qu'on tente de donner à son sujet?

C'est lorsqu'on est très près de soi-même, qu'on ne dépasse pas ce qu'on sait vraiment, qu'on a peut-être le plus de chance d'avoir accès aux mystères les plus secrets et les plus profonds de la religion. □

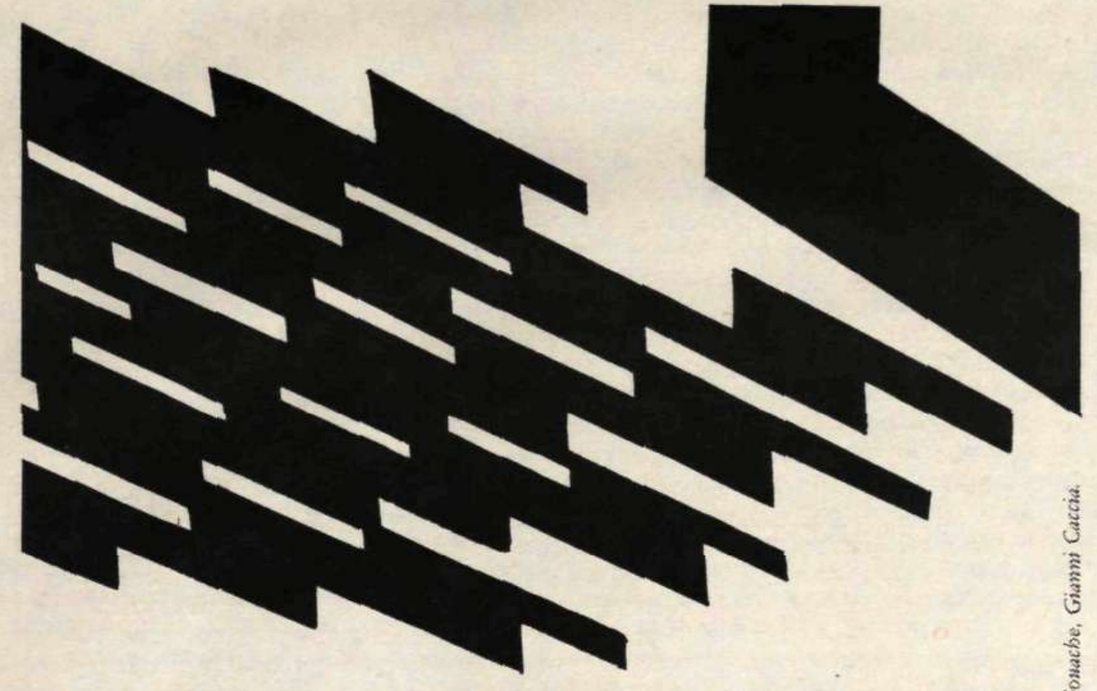
Vierge en majesté, Giotto.





The return of dialectics

Christian Marazzi



Gouache, Gianni Caccia.

We all thought dialectics were over. In a way, we were right. In which way? By refusing to be 'abstracted' by anything external to us, by looking at ourselves as receptacles of our own truth, by opposing the multiplicity of our languages to the uniqueness of those 'dictionaries' written by the State. In a way, we have been rhizomes, subterreanean roots, walking like nomads from one avenue to the other, painting on walls, listening to segments of music, dreaming with open eyes.

Capital, too, declared the end of dialectics. It made paper-money non-convertible into gold. From that moment onwards, the value of money has been established by those who determine monetary policy. Money has been made convertible into the State, and the State convertible into the subjective decisions of the people in power. Is there any better example of Nietzschean philosophy?

It was more than that. It was the end of philosophy altogether. By rejecting to consider any *difference* as something contradictory in itself, by refusing ideology and its 'boring' attempt to turn any particular discourse into universal, abstract truth, we all did the same thing: we tried to cut the umbilical cord linking the concrete to the abstract, the particular to the general, the plurality of dialects to the universality of language.

"What do you do?", "Well, I am an artist". We were all artists. (I was not, but I tried too, and broke my neck). It was a major achievement, for we turned the relation between thought and poetry upside down. Before, in the past, words were sealed prisons of truth. Poets and artists were, in the best of hypotheses, subordinated to the logic of words. Words were the numbers and thoughts the eyes. Games were allowed, but "to a certain extent". Truth could not be freed from words, and art was accepted to give color to a grey world.

"Serious is life, joyful is art", so Wittgenstein. And yet, art is more than that, it is capable of *pro*-ducing wordless things. Instead of looking at paintings by reading the 'instructions' written on the labels, we started to give meanings without using words. Our language became visual. The point was to produce a quantum of energy. The short-circuit of multiple languages, the random encounter of different artists, this was the actual production of energy. Words were uncapable of summarizing experience.

It was not the end of written language. It was the beginning of a science of differential writing — and reading. Within the same text we wrote and read two different texts: a manifest and a latent text. When one reads and writes "beyond good and evil", he does not decide any more what is good and what is bad. Truth lies somewhere else. So you leave the contradiction open, and you escape any reduction to uniqueness. The *hymen* was all that really mattered: *at the same time* the wedding and the virginal membrane.

In economics, Lester Thurow came out with a book called *Zero Sum Society*. One looses what the other gains. Result: nothing changes. I am told Derrida is selling well in America. No surprise. He also has written his *Zero Sum Philosophy*. You win when you loose, when you are the Master, you are also the Servant. Result: when you think dialectics are dead, you simply confirm that dialectics are alive.

It is a puzzle. Do we mean that there is no motion any more? Has time lost its temporality? Is time independent of Being? Is, therefore, *inaction* the only rational behavior to avoid headaches? There are people who think so. In the final analysis, it makes sense. Yet, if nomadism, as opposed to sedentariness, has been *our* movement, does it not logically follow that in our time we have determined our being?

It is curious: where we thought that dialectics were over, there we *find* dialectics. The material into which we universalize our concrete and specific life, however, is not external any more, but *inside us. By escaping dialectics we have interiorized* dialectics.

To make compatible what is incompatible you can only dislocate the poles of the contradiction. If nomadism, and nomadic thought, has been our way to refuse any external material to legitimize what we believe to be our own idea; and if time has to be separated from being, so that being can act as the absolute, unique citizen of the world, then you can only interiorize dialectics. You have to be equivalent to yourself. Abstraction is in the concrete self. External time is forgotten when the concrete Being is *temporal*.

In the meantime, capital is looking for its own equivalent. It cannot be gold any more. Do you know what capitalists do in the 'future markets'? They fix today the price of commodities they will pay for tomorrow, hoping that tomorrow the price will be higher than today, so they will make a profit. They buy anything, copper, platinum, oil, lumber, cattle, meat, and currencies. In a way they self-fulfill their prophecies, their idea of wealth. If all capitalists buy meat to make a profit, they *will* make a profit. The price will, in the end, rise. And yet, their idea still depends on something *external* to them. Moreover, by *multiplying* the material into which they project their hopes to realise abstract wealth, they deprive themselves of the possibility of *uni*-versalising their idea of wealth.

In a way, we have taken away dialectics from capital, the dialectics which it desperately needs to command abstraction from the outside. In a way, we have killed dialectics. Their dialectics. □

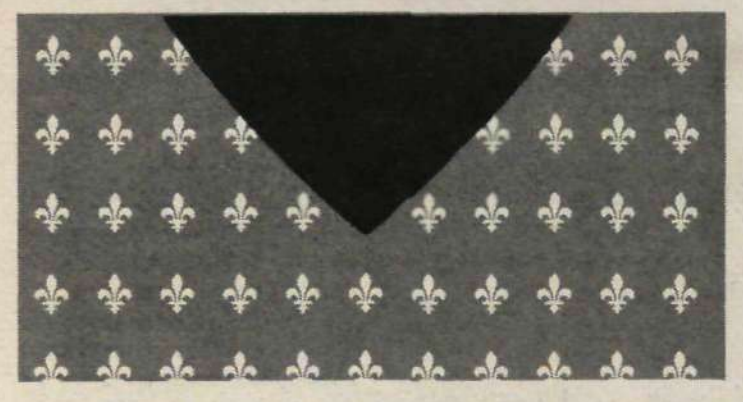
The material into which we universalize our concrete and specific life, however, is not external any more, but inside us. By escaping dialectics we have interiorized dialectics.

Dal Quebec con amore

Maria Predelli

Camillo Carli
La giornata di Fabio
Lalli Editore, 1984

Un libro moderno questa *Giornata di Fabio* di Camillo Carli. Moderno perché la vicenda si svolge tutta all'interno delle reminiscenze di Fabio, perché queste si inseriscono spesso l'una dentro l'altra con un gioco vario di andate e ritorni fra i vari tempi del racconto (pur conservando un'esemplare limpidità di racconto), perché affronta uno dei temi più scottanti degli ultimi tempi (il rapporto fra padri e figli); moderno infine per il linguaggio: senza sbavature, teso sempre al racconto, un linguaggio tutto cose che non perde mai la tensione alla comunicazione, e che trova spesso nella vivacità della funzione comunicativa modi d'espressione efficaci e poetici.



E' il romanzo di una crescita: lo scrittore accompagna il suo potagonista dalle impressioni e percezioni baluginanti della prima infanzia (molto bella l'evocazione della villetta africana, con la visione delle vesti bianche svolazzanti sui volti d'ebano, pennellate dense e frazionate come in un quadro impressionista), attraverso il progressivo definirsi di una sensibilità tesa a privilegiare tutto quello che è suggestivo, che porta in sé, in maniera implicita, una straordinaria carica di vita, sino all'atteggiamento dello studente universitario che cerca di dominare e comprendere le reazioni della propria sensibilità all'impatto con mondi sempre nuovi attraverso una critica razionale, alla ricerca delle radici dei fenomeni sociali in guisa di spiegazioni. Contemporaneamente, è il processo di distacco progressivo dalla beata comunione con l'ambiente familiare (qui soprattutto il rapporto col padre) sino alla raggiunta maturità individuale che si fa strada nell'itinerario del protagonista: dal riconoscimento dell'incofessabilità di alcune esperienze (l'episodio sul Mecong), al gesto di aperta disubbidienza (la fuga da New York), all'orgogliosa pretesa di "realizzarsi" al di fuori e contro i valori del mondo familiare.

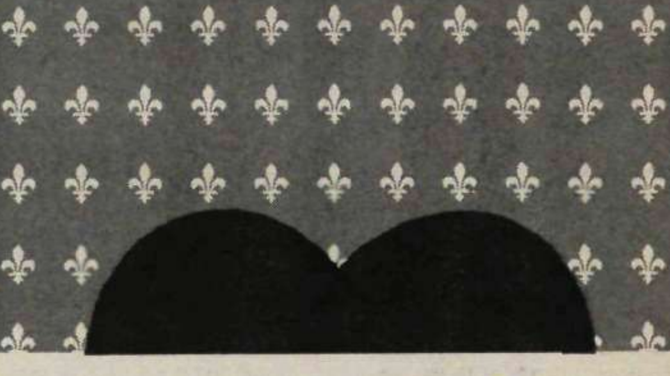
Certo, il processo di distacco dell'individuo dall'ambito protettivo della famiglia è qui reso più drammatico dal contrasto fra la beatitudine della piena comunicazione sperimentata nell'infanzia e il disagio — la freddezza — provocati dalla crisi coniugale dei genitori, contrasto che la tenera sensibilità del ragazzo interiorizza acerbamente, portadolo a un irrigidimento nei confronti dei tentativi del padre di riallacciare quei rapporti; ma nel complesso la vicenda di Fabio è una vicenda esemplare, tant'è vero che il sermone del fedele autista, il momento risolutivo del romanzo, passerà agevolmente dal caso individuale di Fabio alla requisitoria contro "voi giovani", la "vostra" e la "nostra generazione". Un ultimo passo deve compiere Fabio per raggiungere la maturità: superare l'idoleggiamento del padre come dispensatore di beatitudine e riconoscerlo come uomo: al pari del figlio soggetto che possiede un'interiorità, una coscienza problematica, una limitatezza umana; e su questa base ristabilire il rapporto d'affetto. E', naturelamente, la lettura del diario di giovinezza del padre che produrrà quest'effetto.

Un libro quindi che illustra con penetrazione e con essenzialità d'espressione questo aspetto così complesso e importante della nostra esperienza che è la crescita e il raggiungimento della piena maturità. E tuttavia, è doveroso aggiungere che, *sul piano estetico*, il libro non soddisfa completamente. Dopo le prime trenta pagine (l'Africa, l'Asia, il Brasile) il tono del libro cambia nettamente. Il punto di vista che era stato fino allora (indipendentemente dal fatto che la narrazione è alla terza persona) tutto interno alla sensibilità di Fabio diventa improvvisamente una visone dall'esterno, in cui qualcun altro (lo scrittore, evidentemente) racconta e descrive gli avvenimenti, sia pur conservandoci Fabio nel mezzo, per le esigenze della storia. Spia evidente di questo cambiamento del punto di vista si trova in una certa incongruenza e inverosimiglianza della vicenda narrata a questo punto: secondo la storia Fabio vive a Montreal soltanto il tempo di *completare* la sua formazione universitaria e, alla fine della vicenda, non ha ancora oltrepassato i "vent'anni"; ma gli sono attribuite constatazioni e riflessioni che solo un lungo soggiorno in seno alla comunità italiana di Montreal avrebbero potuto suggerirgli; vi sono addirittura accenni ad avvenimenti futuri, rispetto al tempo della storia, che tradiscono la voce del giornalista politico che l'autore del libro é stato per tanto tempo, e la sua intenzione di riversare nel romanzo la "sua" storia della comunità italiana, la sua descrizione, i suoi giudizi. Ora, questo può anche costituire un motivo di interesse del libro (rare sono le pubblicazioni che parlino della comunità italiana del Quebec con questo atteggiamento divulgativo ma allo stesso tempo documentato e appassionato); ma certo si integrano male nella struttura del romanzo. Stesso discorso per il sermone di Carmelo.

Sul piano della storia, la necessità dell'intervento di Carmelo è interessante perché rivela che nella visione dell'autore i giovani odierni non arrivano *naturalmente* a raggiungere lo stadio più alto della maturità che è la comprensione e il ristabilimento della comunione con la generazione dei padri: perché il fenomeno si verifichi c'è bisogno di un agente catalizzatore esterno, i giovani hanno bisogno di uno stimolo, di un messaggio che li inciti a fare quell 'ultimo passo; ad una visione critica del romanzo, appare che la ragione profonda del libro è per l'appunto la volontà dell'autore che il suo libro costituisca questo stimolo e questo messaggio. Ma troppo scopertamente la voce dell'autore si sovrappone a quella di Carmelo, svolgendo una summa della sua visione del mondo e raccogliendo qui tutti i temi che gli stanno più a cuore: il conflitto generazionale, le differenze fra i giovani e i padri, la possibilità del superamento, con un *excursus* persino sul significato ambivalente della scuola nella nostra società: ancora una volta, discorsi di grande interesse, ma che fanno sconfinare l'aspetto del libro dal genere romanzesco a quello *saggistico*.

Il diario del padre ci riporta ancora una volta, a distanza di trent'anni, alle angoscianti esperienze della guerra e dell'immediato dopoguerra in Italia, viste attraverso gli occhi di un italiano onesto, giovane, semplice, e sentimentale. In questo *exploit* di neorealismo a scoppio ritardato, quello che è più notevole è forse proprio questo tipo di rievocazione non epica (Fenoglio), non ideologica (Calvino), non filosofica (Pavese), ma "soltanto" umana; il senso di ciò che le vicende di quell'epoca devono aver provocato nell'animo dell'uomo comune: per il padre, la scelta della resistenza è dettata dall'ammirazione per la figura veramente ideale di un compagno, e dall'entusiasmo per certe realtà morali, troppo astratte forse per sorreggere una fede politica; alla fine della guerra, la scelta della carriera diplomatica, con le sue prospettive di allontanamento dall'Italia, è la scelta di chi abbandona un campo nel quale non sa più quale partito prendere, tanto intricata e deludente si presenta la situazione.

Ricorda, questo libro, con la dichiarata focalizzazione sul conflitto odierno fra generazioni, certi film apparsi negli ultimi anni sugli schermi italiani nei quali gli attori e i registi più "impegnati" si sono cimentati: Tognazzi, Gassman a più riprese e, prima ancora, Enrico Maria Salerno. Segno della sensibilità dell'autore a questo che appare come uno dei nodi più problematici che si offrono alla riflessione italiana contemporanea, e che collega il giornalista italo-canadese alla tematica della produzione intellettuale italiana. Allo stesso tempo, una volta ricosciuta questa contiguità, appare anche chiaro che l'autore ha vissuto in un altro mondo: nei film italiani il punto veramente scottante, che caratterizza la generazione dei figli, è l'aggancio con il terrorismo (uguale delinquenza, sovversione di *qualunque ordine costituito, disperazione*) e l'incomprensione nei confronti dei padri è ben più profonda. Nella *Giornata di Fabio*, invece, il conflitto generazionale resta, tutto sommato, di tipo privato (risentimento per la freddezza del padre, frattura in relazione all'amore per Driva): più moderato, non alieno dalle riconciliazioni. Non a caso l'occasione per la riconciliazione si ha quando Fabio accetta di considerare valida l'esperienza resistenziale del padre, mentre nei film italiani l'esperienza ugualmente partigiana dei padri è irrisa e considerata come irrilevante dai figli.



Dessin, Gianni Caccia.

Il messaggio di Carli è un messaggio di buon senso, ma è reso possibile, secondo me, proprio da un prolungato soggiorno fuori dall'Italia e in un ambiente in cui, tutto sommato, il sentimento del conflitto generazionale è meno acuto: tant'è vero che può a un certo punto affermare che il presente conflitto non è diverso da quello che ha opposto generazione a generazione per secoli, un'illusione dovuta all'esuberanza dell'età. Lontano da un ambiente in cui il quotidiano incontro-scontro di mentalità e comportamenti conflittuali arroventa e accieca gli spiriti, collocato in un punto d'osservazione a distanza che automaticamente permette di cogliere le linee essenziali di un movimento intricato e convulso per chi lo vive dal di dentro, ma impedisce anche di coglierne l'intensità, la drammaticità e le particolari coloriture, l'autore lancia un appello al buonsenso: un messaggio che si rivolge all'uomo, purché abbia ancora a cuore valori come l'onestà, la comprensione, l'affetto: dal Quebec con amore. □



Autoportrait. Eugenio Montale, 1939.

Antonino Mazza's translations of Montale Ossi di seppia

Traduttore benefattore

The bones of cuttlefish. Eugenio Montale translated by Antonino Mazza. Oakville, Ontario: Mosaic Press, 1983 pp. 70.

Seek one broken skein in
the net that enmeshes us;
you, leap out, flee! Go,
for you I have prayed it, —
now my thirst will be slight,
less bitter the grudge...

A poet's voice has one gift, that it stands outside space and time. Eugenio Montale's poetry confirms this notion. His works, although born out of a generation that came to maturity under the 'black' twenties and made the 'Resistenza' (resistance) possible, trascend the limits imposed by national and historical bounds. Born in Genoa, Italy, in 1896, he died in Milan six years after receiving the Nobel prize in 1975. His first work, *Ossi di Seppia, The bones of cuttlefish,* is now available to us in a new English version by the Italian-born Canadian, Antonino Mazza, a poet in his own right.

During his lifetime, Montale published five more collections of poetry that range from *Le Occasioni (The Occasions),* 1939, to *Quaderno di quattro anni,* 1972; but it was with his 'Bones' that he became one of the major voices in our century. Montale has been compared to T.S. Eliot in the way his poetry is strictly devoid of redundance and superfluities and in his attempt to resolve the 'meaning-lessness' of man's position in the world. Unlike Eliot, Montale construes on a metaphysical base, 'il male di vivere' (the pain of living), a vision and experience that place man back in the world in the knowledge that:

... the illusion fades and
time returns us into the
noisy cities where the blue
shows up only in pieces,
high, between the cornice of
buildings. translated by
Antonino Mazza

What would undo any translator, and in so doing, make more poignant the motto 'Traduttore Traditore' (the translator is a traitor), is Montale's use of colloquial and high Italian. A use that has as its intentionality the quest for the 'right' word, be it archaic or esoteric. Of the two forces that have shaped modern Italian poetry, his style is to be associated with Dante's line, rather than with the Petrarchan tradition. There is a multi-layered 'presence' of the word, ontological and etymological connections that constitute the fiber of his work. Added to this network, there is a 'gusto' for half-rhymes, assonance, and alliteration that produce that 'asprezza' (harshness) that characterizes his poetical language and his search:

I should have liked to have
felt rough and essential like
the pebbles that you roll,
gnawed-through by the salt;
splinter outside time,
witness to a cold will that
does not come to pass.
translated by
Antonino Mazza

Antonino Mazza in his translation of the 'Bones' of Montale has done what, a century ago, Baudelaire did for Poe, a rendition in English of a voice of a culture alien to the English syntax and sound. 'Traduttore benefattore'. The translator is a benefactor. Montale's *Ossi di Seppia* comes to us from a period in history when cultural signs were meant to be the foundation of a next-to-come empire. Skeptics that we are, in this age of empires, someone's voice has been able to re-new for us 'what we are not, what we do not want'.

On the market there exists, a 1965 New Directions translation of the works of Montale that includes *Ossi di Seppia, Le Occasioni,* and *La Bufera e Altro.* This edition offers a panorama of translators as if, by multiplying the effort and banning consistency, the publishers have redeemed a pot-pourri of misses with a few lucky strikes. The unsuspecting reader, is asked to give a common response to these uneven attempts, so as to justify Glauco Cambon's statement that 'One flame can be refracted through different crystals, one music transcribed for diverse instruments' (New Directions, Introduction).

Thus one cannot help but make an immediate comparison between the contrast of the attempts in self-justification and the faithful rendition by Mazza. This judgment is not a question of right versus wrong but, rather, a synthesis of what has been attempted and why.

We can exemplify the contrast by examining the version offered by Maurice English (M.E.) for Montale's 'Non chiederci la parola che squadri da ogni lato', particularly the second stanza of what is entitled 'Twisted of Briar':

— Ah, he who strides forth
superb, to all a friend, his
fellows and himself alike,
and has no care that the
raging noondays strike his
shadow athwart the length
of a crumbling wall!
translated by M. English

And, Mazza's version:

Ah, the man who moves
forth sure a friend to others
and to himself, and gives no
thought to his shadows
which the sun stamps upon
a flaking wall!

A reader is justified in asking of M.E. the reasons for certain choices. First, why entitle a translation when the original has none? To better inform the public? To direct an aesthetic response? 'Ah, the man who moves forth sure/a friend to others and to himself, and gives no thought...' What the poem speaks of should have discouraged the following false representation: '— Ah, he who strides forth superb, to all/a friend, his fellows and himself alike...' To 'move forth', contains within itself, already, the 'English' rendition of being superb, and, at the same time, relegates the persona into a dimension that in his security is already insecure. Where is the element of pathos 'a friend to other's when that very proposition is rendered as 'to all a friend, his fellows and himself alike'? The singularity of the act is absorbed by the multitude un-named, it disappears in the eloquence of words, in a 'congenial' phrasing. 'Moving' gives place to the 'striding', the 'going' is replaced by the 'pragmatics of footsteps'. The satirical 'Ah l'uomo che se ne va sicuro/agli altri, ed a se stesso amico...' is a political position that refuses oppression and is all but lost in the pettiness of an everyday human being.

We lose the sense, in the New Direction's version, of a move from an ethereal congeniality to the blunt, causality of the world described by Montale. Mazza's rendition of Montale's poem is one of the many examples which could be cited to make the reader aware of a version, which in being faithful, does not deny the original shrill of sounds, nor the syntactic sequence, nor the semantic offering.

We must point, though, to the third stanza that in the original reads:

Non domandarci la formula
che mondi possa aprirti si
qualche storta sillaba e secca
come un ramo. Codesto solo
oggi possiamo dirti, cio che
non siamo, cio che non
vogliamo.

in order to realize that M.E. has sacrificed the statement of refusal replacing it with a simple rhyme:

To summon back the old,
enchanting days no spell is
hidden here. Arid, twisted
of briar, a few difficult
syllables wish only to say
what we are not, what we
do not desire.

Among other things, preference has been given to a fable-like world, of what was a real, negative, affirmation. A complete mis-translation in the first two lines replaces the paradox of a no/yes double jab of the man who refuses the hypocrisy of 'the best world of all possible worlds' inherent in any repressive system. The refusal of the 'common dream' is whisked away under the pretension of the transcendence of words proper 'a few difficult syllables wish only to say' separated from the man doing the action.
Mazza's rendition:

Do not ask us for the for-
mula which could open
worlds for you, yes, some
twisted syllable and dry like
a branch. This alone nowa-
days can we tell you, what
we are not, what we do not
want.

does justice to the art and the message of Montale's poem. The beginning harshness of sounds, gives place to the un-vanquished and gentle firmness of choice that only a true individual, one who has weighed the choices available, can make.

The examples quoted will suffice for the reader whose wish it is to complete his appreciation of European and Western writing. He will find in Mazza's version a faithful guide, a midwife to whom is given the power to give, in a foreign language, the symptoms of a birth of sometime ago.

Our hope is to see a continuation of Mazza's undertaking. I, as a reader of both English and Italian, could do no more justice to Mazza's translations, then to express, in writing, the need for more Italian poets translated into a faithful English, before 'reproductions' dismiss the subtle echo which, nevertheless, solicits a definite response. □

Le Tintoret d'après Jean-Paul Sartre ou **La Déchirure Jaune**

Simone Suchet

Réalisation: Didier Baussy; **Texte:** Jean-Paul Sartre (extraits d'un essai inachevé, **Le Séquestré de Venise**); **Images:** Frédéric Variot; **Musique:** Mara Laporte, Wolfgang Amadeus Mozart (Messe en ut mineur); **Montage:** Catherine Binet; **Narration:** Didier Baussy, Michel Bouquet; **Production:** Antenne 2, RM Arts, Moana; **Origine:** France; 1983; couleurs; 50 minutes.

Cette déchirure jaune du ciel au-dessus du Golgotha, Le Tintoret ne l'a pas choisie pour signifier l'angoisse, ni non plus pour la provoquer; elle est angoisse et ciel jaune en même temps. »[1]: ces mots de Jean-Paul Sartre, Didier Baussy, réalisateur de *Le Tintoret d'après Jean-Paul Sartre ou la Déchirure Jaune**, les a lus à Venise, les a aimés et en a conçu l'idée d'un film. *La Déchirure Jaune,* c'est d'abord et avant tout la lecture sartrienne de la vie et de l'œuvre du Tintoret, né en 1518 à Venise dans une ruelle du Rialto. Selon Sartre, Jacopo Robusti dit le Tintoret peint les contradictions de son époque et les déchirements qui agitent la Sérenissime. Venise, éternellement belle, décadente et menaçant à tout instant de s'enliser dans la vase, connaît les débuts du matérialisme et paie des artistes pour montrer ses richesses et pour faire éclater partout son optimisme. Il y a donc peu de place, dans son cœur, pour Jacopo et sa vison pessimiste de l'existence. C'est la guerre: l'animosité ne désarmera jamais entre Robusti et la cité des Doges.

Le film de Didier Baussy s'organise autour de deux textes de Jean-Paul Sartre: *Le Séquestré de Venise* (in Situations IV, Paris: Gallimard, 1971--pp.291-346)[2] dans lequel le philosophe français établit les rapports houleux et passionnés qui unissaient le peintre et sa ville; un autre, inédit jusqu'alors, intitulé *Saint Marc et son Double* (in Obliques, nos 24-25, Paris Gallimard, 1981--pp.169-203) qui est une analyse détaillé de certaines toiles du Tintoret. Deux approches donc: une biographique et une analytique d'où il est possible de déduire les grands choix esthétiques, politiques et religieux du peintre. Didier Baussy, imprégné de la pensée sartrienne et de son esprit, a conservé ces deux approches et les a fusionnées dans un commentaire vif, souvent drôle et parfaitement limpide. Pour ce faire, il a extrait du long texte de Sartre les éléments les plus pertinents, les plus directement révélateurs, « ré-écrivant » parfois et effectuant un patient travail de « montage » pour mettre en foyer certains passages particulièrement significants. Sartre explique la frénésie de peindre du Tintoret et sa volonté jamais satisfaite d'orner chaque palazzo, chaque scuola et chaque sotto-portico de ses tableaux par le fait que Jacopo est un *natif*, que Venise étant à lui par le sang il s'imagine avoir reçu par naissance le privilège de transformer sa ville en lui-même.

Ce préjugé biographique de type socio-psychanalytique marquera, on s'en doute, l'analyse que Sartre fera des tableaux de Jacopo Robusti car il les voyait comme l'expression des sentiments du peintre et de ses rancœurs. Témoin trop lucide d'une époque qui refuse de se connaître, Le Tintoret chambardera l'ordre social précédemment établi en mettant en scène, dans ses toiles, la pesanteur et l'inertie. Pour Robusti, l'année-pivot c'est 1548, celle où il peint *Le Miracle de l'Esclave* (Venise, Accademia). La trentaine, sûr de ses moyens, il décide de s'affirmer et ne réussit qu'à soulever le scandale; après cette date, sa vie ne sera plus qu'un long combat dont l'issue sera souvent douteuse. Pourquoi? Ecoutons ce que nous dit Sartre à ce propos: « Sujet imposé: les mécréants projettent de torturer un esclave chrétien, le Ciel s'émeut, Saint-Marc pique une tête dans l'éther, coule à pic et va briser à cent mille brasses des étoiles, les instruments dans les mains des bourreaux; montrer la stupéfaction des témoins. Le nu sera masculin, la foule enturbannée, le Saint ad libitum; nombre de personnages: entre vingt-cinq et trente; dimensions requises: un mètre soixante-trois sur deux mètres quinze. Le Tintoret entre en loge, se met au travail, suit à la lettre ces prescriptions, produit un monstre scandaleux. »[3] Il n'y a là pourtant rien à redire. Tout est parfaitement unifié et intégré, et représente l'image parfaite de l'ordre théocratique. L'influence du Titien éclate partout, dans les courbes enveloppantes et dans les sinuosités. A mieux regarder, pourtant la vérité éclate: en effet a-t-on jamais vu un esclave briller ainsi de mille feux c'est une luciole qui manifeste ses vertus et sa terreur par de la lumière, quant à Saint-Marc, c'est pire encore, le premier, de mémoire d'homme, à ne pas flotter, il est dense et lourd.


Miracle de Saint-Marc, Il Tintoretto.

Masse de ténèbres irrésistiblement attiré vers le bas, ce Saint ne cesse de nous étonner et on est en droit de s'inquiéter: « C'est donc ça un saint? C'est ce corps en chute libre? Assis à la droite de Dieu, Marc entend une voix qui l'appelle; il saute de son perchoir, pique une tête et s'abandonne à la pesanteur... La terre attire donc l'Empyrée? Les élus, en dépit de leurs mérites, sont soumis jusqu'au Ciel à la gravitation? On se demande si le malheureux va s'écraser au sol. Evidemment non, puisque c'est un Saint. N'empêche que la foi seule justifie notre espoir: nous voulons croire qu'un puissant coup de reins arrêtera la plongée à quelques brasses du fond et nous pouvons admettre que le voyageur interplanétaire vient de déclencher un mécanisme de freinage qui ralentit son mouvement mais, amortie ou non, la chute continue, on ne l'arrêtera qu'en détruisant le tableau. »[4] Pourquoi ce scandale? Qu'a donc fait le Tintoret? En soumettant Saint Marc à l'attraction du vide, en lui faisant subir la gravitation comme à n'importe quel autre mortel, Jacopo a osé dire que, derrière les apparences, se cachait un ordre différent de celui communément accepté et a osé crier, aux puissants, sa croyen un déterminisme universel tout en laissant éclater sa vision du monde violemment pessimiste et égalitaire. Audace impardonnable car « Derrière un ordre de précaution — qu'il emprunte au Titien et, à travers lui, au Moyen-Age —, un peintre tente pour la première fois de restituer la réalité matérielle des rapports physiques des hommes et des choses; il nourrit l'étrange projet de montrer les lois de la nature à l'instant qu'elles sont suspendues par la volonté du Tout-Puissant. On lui donne à peindre un Miracle: il en prend occasion pour marquer l'enchaînement des causes et le déterminisme universel. »[5].

Pessimiste, révolté et en plus roublard, voilà Jacopo Robusti. Sa vie, c'est la peinture et pour peindre, il est prêt à tout, même à s'abaisser, à se faire passer pour un autre. On veut du Titien, du Véronèse: qu'à cela ne tienne! Il en fera et même mieux qu'eux et à meilleur prix. Il n'hésite pas à tricher pour arriver à ses fins: en voici la preuve. Le 31 mai 1564, à la Scuola San Rocco, la Présidence de la Confrérie décide d'embellir le lieu de ses réunions et de faire orner d'une toile peinte l'ovale central du plafond. Tous les peintres importants de l'époque sont invité à soumettre une esquisse, Jacopo fait semblant d'accepter mais, en fait, il peint la toile, l'accroche au plafond et, le jour venu, l'offre à Saint Roch, patron de la Confrérie. Ce don jette la panique parmi ses concurrents et lui ouvre toutes les portes de la Scuola, livrant des murs immenses et désertiques aux furies de son pinceau tout en lui rapportant une pension annuelle de cent ducats. Inutile de préciser que Jacopo est bien content! Et c'est toujours ainsi, il prétend l'obéissance mais pratique l'insubordination constante, aveuglant par une composition à la Titien et profitant ensuite de notre éblouissement pour nous faire encaisser son intuition personnelle. Regardons dons La Présentation de la *Vierge au Temple* (Venise, Madonna dell'Orto) aux deux-tiers dissimulée sous un cache oblique-

ment posé qui laisse voir la matrone de droite à mi-mollet, La Vierge à partir de la cheville et les prêtres à partir des pieds : un Titien apparaîtra alors dans un Tintoret. La pesanteur disparaît alors ; tout s'allège, tout rentre dans l'ordre. Un fois de plus, Jacopo Robusti nous a floués et il ne cessera jamais de le faire pour nous faire avaler sa vision du monde : pourquoi *Le Massacre des Innocents* (Venise, Scuola San Rocco) devient-il, sous ses pinceaux, une panique de femmes d'où l'horreur et le sang ont disparu? Pourquoi l'Enfer devient-il dans *Le Jugement Dernier* (Venise, Madonna dell'Orto) une avalanche de nudités superbes mais parfaitement inexpressives? Le Tintoret serait-il *hérétique?*

L'analyse sartrienne est provocante voire même dérangeante dans la mesure où elle s'écarte radicalement des deux courants principaux de l'histoire de l'art, l'un hagiographique et l'autre qui ne se contente que d'établir des filiations artistiques. C'est également une vision qui éclate de modernité dans la mesure où elle s'adresse à la peinture de manière un tantinet irrévérencieuse. Analyse d'une peinture mais aussi, et peut-être plus encore, portrait d'un homme, celui de Jacopo Robusti bien évidemment mais aussi beaucoup celui de Sartre lui-même. C'est d'ailleurs bien cela le plus grand reproche qu'on pourrait adresser à Sartre : celui d'avoir plaqué sa théorie de l'homme sur l'œuvre du peintre. Il faut néanmoins aussi le remercier d'avoir proposé une réévaluation d'un peintre prodigieux sur lequel le silence s'était fait terriblement insistant et d'en avoir étudié l'œuvre en tenant compte des conditions historiques d'une époque qui en se manifestant à travers l'inconscient de l'artiste, alimentent son œuvre et l'inscrivent dans son temps.

La Déchirure Jaune, c'est bien évidemment une lecture sartrienne du Tintoret et de ses toiles mais c'est aussi un film de Didier Baussy qui a choisi, *pour illustrer les propos du* philosophe, la simplicité : une caméra souple, insidieuse ; une attention soutenue aux détails ; le soin pointilleux accordé aux éclairages, un rythme lent et majestueux ; un montage fluide qui mêle intimement Venise et le Tintoret vu à travers ses tableaux.

Aucune audace si ce n'est l'utilisation, pour la première fois dans le domaine du film d'art, de la Louma : une grue, inventée en France il y a une quinzaine d'années, dont la tête, fixée à la caméra, est télécommandée et peut s'élever à plus de sept mètres du sol permettant ainsi une exploration détailée par le regard — le nôtre médiatisé par celui de la machine — des toiles gigantesques du Tintoret. Il est indéniable que *La Déchirure Jaune* emporte l'adhésion enthousiaste du spectateur, pourtant celui-ci ne peut s'empêcher de se demander où va son admiration, au texte de Sartre ou au film de Baussy. S'il faut en croire le titre complet *Le Tintoret d'après Jean-Paul Sartre ou La Déchirure Jaune*, il s'agirait de la simple illustration d'un texte et non pas d'une œuvre autonome. Le film ne serait alors qu'un document-témoin. Selon Didier Baussy, faire un film d'art qui soit à fois œuvre artistique et témoignage objectif tient de la gageure. En effet, selon lui « le film d'art — *ou film sur l'art* — *n'a* pas d'existence propre car il n'est jamais que la transcription d'un discours, réussie ou non cela dépend, mais transcription néanmoins tant il est vrai que, dans ces cas, le sujet (l'œuvre d'art sous analyse) dépasse totalement l'objet (le film) qui ne peut absolument pas se comparer à une véritable création cinématographique.

Il ne s'agit donc que de se mettre à l'écoute et de témoigner. Au moment où le film devient produit artistique, il sort du genre ». Ces paroles confirment de façon insistante celles de Carlos Villardebo, cinéaste et membre du jury de ce troisième festival du film sur l'art (qui lui rendait par ailleurs hommage) qui s'est tenu à Montréal du 17 au 22 avril dernier, selon lesquelles « ou bien un film est fait de façon très personnelle par le réalisateur et cela devient alors un film artistique ou bien le film cherche à rendre compte le plus fidèlement possible d'une manifestation artistique quelconque et ne peut alors être qu'un témoin... Vouloir faire un film objectif sur un peintre qui serait en même temps une œuvre artistique en soi est une démarche fausse. »[6]

Faire un film sur l'art intéressant et personnel est un travail ingrat, qui présente *bien des écueils sur* lesquels se brisent nombre de bonnes volontés et de talents. La question fondamentale que pose le film sur l'art, qui est de savoir si le film d'art doit rendre compte de l'œuvre, du regard du peintre ou des deux à la fois, demeure donc posée et reste un défi ; on peut penser qu'il y a autant de réponses que de films ou de cinéastes et que le film de Baussy n'est qu'une réponse parmi tant d'autres. Sans doute ! Il n'en demeure pourtant pas moins vrai que *La Déchirure Jaune* procure un plaisir intellectuel et esthétique extrêmement vif et que ces deux qualités devraient lui permettre de naviguer, en toute quiétude, dans les eaux tant prisées du royaume artistique. Le jury de ce 3e FIFA accordait à *La Déchirure Jaune* le prix du meilleur film pour la télévision ex-aequo avec *Marc-Aurèle Fortin 1888-1970* d'André Gladu.□

*: pour la suite de cet article, j'utiliserai toujours *La Déchirure Jaune* pour titre du film
1 : *in SituationsII,p.61*
2 : *publié pour la première fois in Les Tempes Modernes, no 141, novembre 1957.*
4 : *in Obliques, p. 176*
5 : *in Obliques, p. 177*
6 : *cité dans Le Devoir, Montréal, samedi 21 avril 1984 entrevue accordée à Richard Gay.*



Espaces et signes du théâtre

Les signes vidéo dans l'anti-théâtre de la misère dite humaine

Wladimir Krysinski

Representé par le groupe Le nouveau théâtre expérimental

A chaque époque ses dissections du parapluie et de la machine à coudre sur les scènes innombrables du visible, du performant, du pictural, de l'audible. Mais aussi du social tout court. Ce qu'invoquent les surréalistes en insistant *sur le sens inouï du* montage qui couple la machine à coudre et le parapluie sur une table de dissection se déploie régulièrement dans notre quotidienneté sociale. Les paysages urbains regorgent de signes contradictoires couplés dans des espaces incertains, évolutifs, en construction brutale. La technique galopante balaie, mais aussi exacerbe et rehausse tristement la misère. La misère n'est pas une catégorie postmoderne. Elle est panchronique, ancienne et prospective. Aucune post-modernité ne lui donnera ses lettres de noblesse.

Cette *coincidentia oppositorum* des signes divergents est aujourd'hui encore une des conditions de l'art vraiment dialectique. Le montage intellectuel d'Eisenstein, tout comme le collage de Max Ernst, restent les conditions minimales d'une pratique artistique qui se veut problématique.

Je vais parler d'un spectacle. Un spectacle « marginal ». On a pu le voir à Montréal au mois d'octobre dernier au *musée SMASH (928, Ste-Catherine est)*. Son titre: *Smotte, Smash, Green*. Ceux qui l'ont vu ne me contrediront pas si je dis que Serge Gagnon, Marie-Hélène Letendre et Denis O'Sullivan (groupe « Zoopsie ») ont produit une expérience limite de signes couplés en un contraste choquant. La *coincidentia oppositorum* de ce spectacle est une mise en espace anti-scénique des signes-vidéo et des signes de la misère humaine la plus basse, la plus inhumainement spectaculaire. « La misère est *un vice* », *dixit Dostoïevski*. Dans ce spectacle, la consommation du vice est sollicitée par l'omniprésente télévision.

Cela se passe dans une ancienne taverne délabrée (musée SMASH). L'ombre et la solitude du vide y règnent au moment où quelques comédiens du groupe dirigé par Denis O'Sullivan s'y produisent. Le spectacle n'a pas d'espace propre. Il se déplace d'une salle à l'autre. Et il y en a trois sans compter la porte barricadée par un lit qui construit aussi un espace « scénique », de même que les lavabos, où nichent les acteurs, l'armoire et les placards au ras du sol. En somme, on est loin d'un spectacle professionnel. Et pourtant quel spectacle! Une célébration fabuleusement lugubre de la misère humaine.

À l'origine, un grand événement dans la vie d'une famille nord-américaine qui se vend à une chaîne de télévision. Celle-ci filme la vie de la famille. Voilà tout.

Les comédiens traduisent en structures agressives cette *misère envahissante et produisent* en quelque sorte un théâtre de la cruauté de la misère; une théâtralité forte sous-tendue par la célèbre exclamation: « Familles, je vous hais ». Au mur, une affiche annonce le centenaire de la mort de Karl Marx. Quelle ironie du sort! Cette famille-là n'est certainement pas le sujet de l'Histoire; elle ne participe pas à la lutte des classes.

Cela sent de partout la crasse, la pisse, la bière et la violence rentrée. Ce qui est montré se transforme en une mise en jeu de la famille à l'usage de la télévision. La télévision est une machine d'apprivoisement du social.

Dans cette famille, la semence du théâtre pousse donc et s'empare de chacun. Le réflexe pirandellien qu'aucun metteur en scène ne peut satisfaire pleinement. Sauf, peut-être, la télévision. Un moniteur vidéo est installé là. Et le monstre familial y est pris au dépourvu. Un espace de tension entre les deux ordres de signes est alors produit. Il véhicule un décalage temporel entre le déjà filmé et ce qui ne l'est pas encore. Ainsi, deux ordres de rythmes se chevauchent. Les signes-vidéo, c'est du narcissisme lugubre dont cette famille se paye le luxe à son corps défendant. Le vidéo la résorbe, la happe, la projette dans un faux rythme de spectacle qui doit provoquer naturellement chez le spectateur un réflexe rétro-scopique. Les signes de la misère humaine, c'est du gluant, du pétant, du pissant, du ronflant, du violent. Ils s'organisent aussi comme un faux roman policier autour d'un manuscrit qui contient soi-disant le scénario du spectacle. On le cherche et on veut le subtiliser. Des sbires à la Kafka apparaissent dans le champ scénique. Or, le spectacle se fait quand même. Dans le va-et-vient des signes-vidéo et des signes de la famille « scénique », selon un rythme « naturel », s'érige une dialectique de la performance. L'immédiateté de l'événement global du social moderne parfaitement hétéroclite. Le vidéo n'y est pas insistant, mais c'est le vidéo qui dicte en quelque sorte et pousse au paroxysme le comportement de la famille. En fait, ce spectacle nous laisse interloqués. Une sorte de théâtre de la mort à la manière du Tadeusz Kantor de *La Classe morte*. L'agonie définitive du social et l'affirmation de l'espace global d'une post-modernité qui n'épargne rien ni personne au nom de l'oeil vigilant de la caméra omniprésente.

Entre les signes-vidéo et les signes de la misère, l'harmonie n'est qu'apparente. Elle est de l'ordre de l'obéissance. Elle reflète une permanente obturation du réel par le visuel. Précisément, au seuil de 1984, Big Brother doit se réjouir. Il n'a pas besoin de nous « watcher » tout le temps.

Le succès du groupe «Zoopsie » est indéniable. Qu'il continue. □

«La misère est un vice», dixit Dostoievski. Dans ce spectacle, la consommation du vice est sollicitée par l'omniprésente télévision.

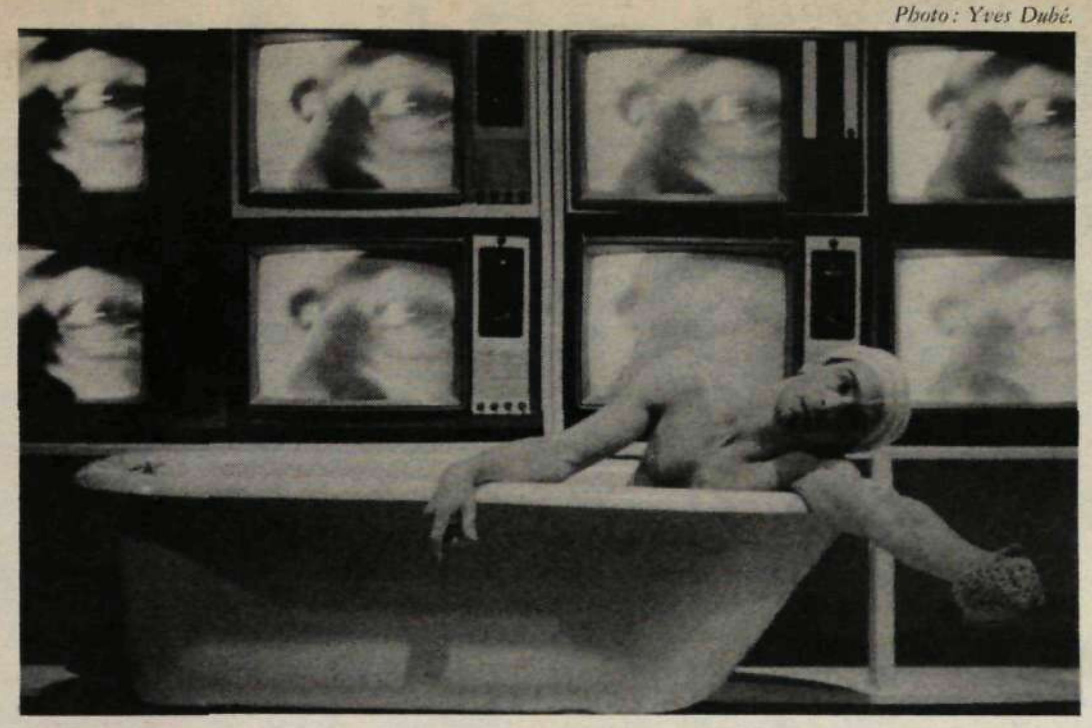
« Nous, révolutions, sommes mortelles... »

MARAT-SADE de Peter Weiss, du 25 mars au 1er 1984 un work in progress dirigé par Lorne Brass, avec la collaboration et la participation de Thierry de Celles, Danielle de Fontenay, Régis Gauthier, Roger Léger, Gilles Maheu, Céline Paré, Marise Pigeon, Luc Proulx, Anne-Marie Provencher, Jean-Pierre Ronfard, Jerry Snell. Concepteur et réalisateur du montage vidéo: Howard Coldberg. Des diapositives: Laurie-Shawn Borozovoy. De la musique: David Piltch. Des éclairages: Pierre René Goupil.

Le *Marat-Sade* frappe par une certaine audace, sinon par une audace certaine. C'est, nous dit-on, juste une première étape, une recherche sur le premier acte de la célèbre pièce du dramaturge allemand. Or, si audace il y a dans ce « work in progress », elle réside dans ce que j'appellerais l'effacement progressif du message. Certes, ce qu'on nomme le « message » relève d'une idéologie du communicable à tout prix, d'une réduction souvent logocentriste et naïve. La pièce de Weiss serait à cet égard pleine d'intuitions et de pistes aussi bien théâtrales que thématiques, et ses représentations mémorables les ont et bien différemment exploitées.

Je pense notamment à la mise en scène d'Artur Swinarski au Schillertheater de Berlin en 1964, à celle de Rostock de Hanns Anselm Perten ainsi qu'au film de Peter Brook. À différents degrés, on y a accentué précisément le message de la pièce. Celui-ci penche tantôt du côté d'une

politisation et d'une prolétarisation, comme dans le spectacle de Rostock soutenu par la musique de Hans-Martin Majewski. Tantôt il devient une sorte de mise en folie et en pathologique de la révolution. Quoi qu'il en soit, la pièce de Weiss est une méditation dialectique sur la révolution française en particulier et sur la révolution en général. Fatalement cette méditation s'ouvre sur toutes les révolutions connues et à connaître. D'où sa charge d'actualité. Or, la voie choisie par Lorne Brass est juste, mais elle semble effacer sinon complètement, du moins partiellement et progressivement le message dialectique et discursif de *Marat-Sade*. Ce message s'inscrit dans la couche dialogique de la pièce, mais il est aussi posé comme une série d'oppositions par exemple entre les quatre chanteurs et Marat. Lorne Brass fait reposer ce spectacle sur un parti pris théâtral et idéologique dont on ne saurait contester le bien fondé. Ce parti-pris repose sur une idée du réel, du social et du politique qui sont les nôtres en cette année 1984, tout comme avant l'année Orwell. C'est la suprématie du visible et du vidéo, du manipulable et du massif-collectif. La révolution est tombée en désuétude dans le champs du visible collectif.


Photo : Yves Dubé.

Ce pessimisme historique est adroitement exploité sur le plan scénique. C'est comme si l'effet de distanciation de Brecht travaillait à un autre niveau. Le spectacle se construit en une marchandise du fétichisme, résultante naturelle du fétichisme de la marchandise. Le champ scénique est constamment décentré et soumis à un changment brusque des angles et des perspectives. L'espace est en quelque sorte violé et circonscrit par les 16 moniteurs vidéos où défilent aussi bien les images anthologiques du siècle que les visages pensifs ou contractés de Marat et de Sade.

Spectacle-projection, spectacle-violence qui savamment et ingénieusement réactualise la marche de l'Histoire. À la limite du happening de la folie globale qui s'empare de tout. Donc la sortie de l'hospice de Charenton devient l'entrée dans l'aliénation générale quotidiennement apprivoisée par le visuel.

L'espace scénique se reprojette ici dans l'espace de la quotidienneté. Il fonctionne comme le rappel d'une autre époque. Et le Sade de Jean-Pierre Ronfard est plus un spectateur sceptique, mais actif, qu'un metteur en scène pervers du spectable. Cela se passe après la cent-vingtième journée de Sodome. Ce « work in progress » est incontestablement réussi. Attendons sa progression. □

Deux spectacles à Espaces Libre

LA CALIFORNIE

America made in Québec

Le 14 février — 10 mars 1984, Création collective: Robert Claing, Robert Gravel, Sylvie Legault, Hélène Mercier, Ginette Morin, Danielle Proulx, Anne-Marie Provencher, Jean-Pierre Ronfard.

Pensé et composé comme miroir de la Californie, c'est-à-dire de l'Amérique à son comble, ce spectacle fait appel au théâtre discontinu et fragmenté. À mi-chemin entre la poétique du show télévisé et du cirque, *La Californie* frappe par son insistance sur le répétitif et le banal « ennoblis » par le faste et le bien être californiens. Nous sommes au centre du narcissisme: « Dis-moi que je suis belle, je te dirai que tu es beau ». I love it (ou complément d'objet du bien être démultipliable). De tels propos —paroxismes, de telles maximes idéologiques sont à l'arrière plan du spectable et le spectacle n'a pas besoin de recourir au célèbre « willing suspension of disbelief ». Il identifie ces propos, ces gestes et ces grimaces sans difficulté. Il participe à la joie de la reconnaissance.


Photo : Gilbert Duclos.

Une superstructure capitale sinon capitaliste surplombe donc cette *Californie*. C'est l'Amérique. Ainsi serait-il difficile de ne pas y penser sur le fond californien. L'Amérique est un pays tentaculaire, mais concentrique. C'est un pays modulaire et informatisé, donc inscrit dans quelques modèles et quelques équations. Le bruit et la fureur, le cru et le cuit de ses espaces infinis conduisent à une répétition fatale. L'Amérique est une répétition qui ne se gêne pas de se répéter. Du sublime au répétitif, du répétitif au compulsif il n'y a qu'un pas. Le spectacle se fonde sur des tics compulsifs de la société américaine dont la Californie est à la fois la métonymie et la métaphore. Le collectif d'Espace Libre mise sur une théâtralité minimale, mimétique et ironique. Les constantes de la psyché californienne ou américaine sont mises en scène comme une sorte de danse rythmée, semble-t-il, jusqu'à la saturation, une sorte de chorégraphie symétrique plutôt que progressive. En effet, la progression du spectacle est toute relative, c'est plutôt une mise en abyme des stéréotype américains — tels que l'autosatisfaction, la compulsion de la répétition du même, l'impératif de la réussite à tout prix, la morale du travail acharné « workohoolism », l'oubli de l'altérité, l'acculturation profane et rapide.

Le spectacle est une réussite incontestable. Ajoutons qu'elle est presque complète. Presque, car c'est avec de bons sentiments qu'on fait souvent du mauvais théâtre. Rassurez-vous, celui-ci est agréable, sentiment peu ironique, bien dans son genre. Il m'a laissé sur ma faim et cela tient probablement au fait que sa conception même hésite quelque part entre le gag et la représentation, entre l'amour et la quasi-supériorité (je ne dis pas la haine), entre une dialectique et une mimésis comico-spectaculaire.

Une scène sublime parmi d'autres: Robert Gravel en Couperin expose le château de Versailles en miniature. Musique d'ouverture de la grille. Grincement de la technique à l'américaine. C'est presque du Liberace. C'est aussi le rappel de la France lointaine, immergée dans la « vraie » culture. La Californie tout comme l'Amérique ont parfaitement apprivoisé les dissonances de toutes sortes. Ce spectacle le dit bien, très bien. En cela notamment, il est une réussite. □

LA CARTA CANADESE DEI DIRITTI E LIBERTÀ VI PROTEGGE

Uno dei punti principali della nostra nuova Costituzione è la Carta dei diritti e libertà che garantisce, in iscritto, i diritti e le libertà di ciascuno, indipendentemente da ogni discriminazione. Eccovene alcuni punti essenziali:

1. Libertà fondamentali:

Ognuno ha le seguenti libertà fondamentali: libertà di coscienza e di religione; libertà di pensare, di credere, dell'opinione e dell'espressione, compresa la libertà di stampa e delle altre forme di comunicazione; libertà di riunione pacifica; libertà di associazione.

2. Libertà di circolazione e di stabilimento:

Ogni cittadino canadese ed ogni residente permanente del Canadá ha il diritto di spostarsi in tutto il paese e di fissare il suo domicilio in qualsiasi provincia e di guadagnarci la vita.

3. Le lingue ufficiali del Canadà:

Le due lingue ufficiali del Canadà sono il francese e l'inglese. Queste due lingue godono una parità di diritti, di statuto e di privilegi riguardo al loro uso nelle istituzioni del Parlamento e del Governo del Canadà.

4. Diritto all'uguaglianza:

Tutti hanno diritto alla stessa protezione ed agli stessi benefici sotto la legge, indipendentemente da ogni discriminazione razziale etnica, religiosa, sessuale o d'altro genere.

La Carta canadese dei diritti e libertà esprime l'affermazione di una grande nazione giusta e libera. Richiedete una copia della vostra Carta per conoscerne tutte le disposizioni.



IL CANADÀ È RICCO DI PROSPETTIVE

Segreteria di Stato	Secrétariat d'État Canada
Serge Joyal Segretario di Stato	L'honorable Serge Joyal

M'informo!

Spedite il tagliando a:
Publications Canada
Case postale 1986
Succursale «B»
Ottawa, Ontario K1T 6G6

Vorrei ottenere la Carta dei diritti e libertà nella lingua seguente:

☐ Francese ed Inglese ☐ Spagnolo ☐ Olandese
☐ Portoghese ☐ Italiano ☐ Tedesco ☐ Ungherese
☐ Cinese ☐ Polonese ☐ Greco ☐ Ucraino ☐ Cri (OJI) ☐ Cri (OJIBWAY) ☐ Cri (Della Costa)

Scrivere in stampatello:

Nome, Cognome: ______

Indirizzo: ______

Città: ______ Provincia: ______

Codice postale: ______

253-CD-1

Canadä